افتتاحية

الوعي بفلسطين

I ــ محمد جمال الدرة، الشهيد :

يصادف صدور هذا العدد من مجلتنا «آفاق» اندلاع انتفاضة الأقصى في فلسطين. هذه الانتفاضة الحية التي أعادت الحياة إلى الذات العربية المترهلة الباردة. فحركت السواكن وأعادت النظر في الحسابات والمخططات وعمقت من جديد وعينا بالقضية الفلسطينية بمجموع أبعادها، وضمنها البعد الثقافي والروحي.

ولعل صورة الشهيد الطفل محمد جمال الدرة تصلح عنواناً أساسياً لهذه الانتفاضة ولهذه المرحلة.

تلك الصورة أو الصور المرعبة التي هزت الوجدان الانساني وحركت الضمائر الحية في العالم، حيث شاهدنا مباشرة عبر الشاشات الصغيرة كيف لم تستطع تلويحة اليد العزلاء العارية أن تحمي جسداً طفولياً صغيراً من رصاص القناص. وكيف لم تتردد أيدي القتلة في الضغط على الزناد ــ وللمفارقة ! ــ لا لتقتل الأب، بل لتقتل الطفل الذي يذكّر كل ارتجافة صهيونة بالغد الفلسطيني.

كأنهم كانوا يطلقون النار على غدٍ لابد أن يشرق. كأنهم كانوا يحاولون إطفاء العينين اللتين تشعان بالأمل. كأنهم كانوا يهربون مما سيأتي هم الذين ظلوا هاربين من ذاكرة جريمة ومن أمس ظل يلاحقهم.

والواقع أن تلك الصورة وحدها كانت كافية لإخراج الجماهير إلى الشوارع والساحات، غضباً واحتجاجاً. ولم يتردد شعبنا عن الخروج في أكبر مسيرة شعبية من أجل فلسطين شهدها العالم. ولم تَحُل المسافة الجغرافية بين المغرب، وهو في أقصى الوطن العربي، وفلسطين وهي في أقصى الوطن العربي، دون أن تندفع الجماهير المغربية وهي تلهج باسم فلسطين كقضية وكأفق نضالي وإنساني.

وكان اتحاد كتاب المغرب كالعادة في مقدمة المشاركين، بل وكانت قيادته الوطنية في مقدمة المؤطرين والمنظمين لهذه التظاهرة التاريخية. والحق أن لاتحادنا الكثير من الفضل والاسهام في تعميق الوعي بالقضية الفلسطينية. فقد كان دائماً فضاء لابتكار المبادرات وفتح الحوار والنقاشات الحيوية حول القضية. وكم مرة دعا إلى تنظيم لجن لدعم الكفاح الفلسطيني. وكم ساهم أطره وأعضاؤه في تشييد الخطاب وبناء الأفكار والتصورات حول القضية.

هكذا كان. وسيظل. ذلك لأن لهذا الاتحاد ميثاق شرف يقود خطواته في هذا الأفق ويلزمه بهذه المسؤولية وبأخلاق هذه المسؤولية.

II — إيهودْ باراك... والقصيدة :

من المؤكد أن إيهود باراك مرعوب الآن. في داخله الكثير من الفزع رغم أنه يتكلّم ولا يفصح. ومع ذلك نراه يضحك. يضحك وهو يخطب. يضحك وهو يعطي تصريحاً. يضحك وهو يُعدّل ربطة عنقه الزرقاء الداكنة. يضحك أيضاً وهو يرتدي بدلة سُبُّور ويتفقد جنوده المدجَّجين بالأسلحة، هناك في مواجهة صف التلاميذ الصغار، العائدين لِتَوّهم من حصة الصباح المدرسيّة. أقصد في مواجهة صف آخر من الشهداء المفترَضين.

بَاراك الذي عممت وكالة الأنباء الفرنسية صورة قديمة له وهو يُمثّل بجثمان الشهيدة البطلة دلال المغْربي، يبدو الآن خائفاً من فلسطين ومن الفلسطينيات والفلسطينيين. من هذا الشعب العظيم الذي يرسل أبناءه يومياً إلى البحث عن الموت المفعم برائحة الجنة. هذا الشعب الذي لا يشبهه أغلب الدبلوماسيين الفلسطينيين في أي شيء، لا من حيث الشكل ولا من حيث السلوك والروح والوجدان.

بارك خائف أيضا من قصائد محمود درويش. من أثر القصيدة الذي يشبه صعقة الكهرباء اللاهبة في المشاعر العربية، خائف من الحرب (التي يعطي الانطباع بأنه يستعد لها !). بل خائف حتى من السلام. وإلا كيف يقرر أن يوقف السلام ؟! وحسناً فعل شيخنا أبو عمار عندما أجابه : «فلتذهب إلى الجحيم».

السلام ؟ أجل. فالسَّلام لم يعد — فيما يبدو — يتيح لإيهود باراك الفرصة كي يخفي قامته القميئة في لباسٍ مدني. وفي نفس الآن يضع على رأسه من جديد

«باروكة» امرأة شقراء. ويذهب كي يقتل بدم بارد قادة فلسطينيين في غُرق النوم. تماماً مثل صياد رديء يقتل الأرانب النائمة. تماماً مثل قاضٍ فاشل يستغفل الأظناء بالتخفيف من الأحكام. فإذا اعترفوا، يقتلهم باعدامات مفاجئة.

هو الآن واضح معنا. مع الفلسطينيين ومع العرب والعالم. إنه لا يقتل الآن القادة الذين كان يتخفّى في ملابس النساء وصفاتهن ويسافر إلى بيروت أو تونس ليغتالهم مصحوباً بكوماندوهات عسكرية من الموساد. فلعلّه مازال يطمع في عودتهم خنوعين، باردين، مُنَكَّسِي الأعلام والنفوس إلى مفاوضات لا تمنح للفلسطينيين وطناً ولا تصون لهم كرامة.

لم يعد باراك يسافر إلى الخارج كي يُنفّذ هو نفسه الاعدامات كما كان يفعل دائماً. لكنه مازال يُصْدِر قرارات الاعدام. ويتابع التنفيذ عبر الفضاءات... ويتَلذّذ.

لذلك يضحك، يبدو مسالماً في الصور وفي اللباس المدني. ويحلم بكومة حرب. وبِشراكة مع شارون (ما الفرق بينهما ؟). فلتسقط عبارات الأسف أو الشجب والادانة التي نغدقها على دماء الشهداء. ولنتأمل جيداً شعار الهتاف الفلسطيني : «مابِدنا خبز.. ما بِدنا طْحين / بِدْنا نحرّر فلسطين».

III ـــ الحقيقة الرائعة :

وحدها من لا يكذب. الناس تكذب. والأرصاد الجوية تكذب. التاريخ يكذب. السياسة تكذب. الصحافة تكذب. وحدها هي، لا تكذب. لا تكذب مثل أي شخص آخر أو مثل أي شيء آخر. ولذلك، نصدقها ونثق فيها ونقول دائماً إنها رائعة.

الواقع ليس شيئا آخر غيرها. مع ذلك يكذب. وقلوبنا مزدحمة بها. مع ذلك نكذب ورغم أننا نعرفها ونعرف السبيل إليها. فإننا لا نستطيع ألا نكذب !

نكذب على المغرب، رغم أن المغرب هو المغرب. ونكذب على فلسطين، رغم أن فلسطين هي فلسطين. ولذلك، لم تعد في حمامنا الأبيض رمزية سلام مرتقب. ولم تعد لدى جيشنا العربي شهية مفتوحة للحرب. ولم نعد نحن كما نحن. ولا قادتنا العرب قادة !

ورغم أن لدينا شفاهاً، لم تعد لدينا كلمات، ولم يعد لدينا ما نقوله، ووحدها هي مَن لها ما تقوله. لكنها ممسكة وصامتة وسجينة.

هل هو الحزن ؟ بلاشك. ولكنه الألم ولارتباك وفقدان البوصلة. إلى أين ؟ ربّما إلى ما تبقى من فراغ في أرض مقابرنا كي نحمل النعوش وندفن موتانا حتى قبل أن يجف الدم.

هل هو البكاء ؟ أجل. فالطقس العربي تضاعفت حدَّة كآبته. غير أنني أخفي وجهي بين يديّ كي لا يشاركني أنذال المرحلة دمعي أو يسخرون قليلا من هشاشتي.

لكم أنتِ رائعة أيتها الحقيقة !

ولكن، أين أنتِ ؟

حسن نجمي

الإبداع الثقافي والتغيير الاجتماعي في المجتمعات الغربية في نهايات القرن

المسألة الثقافية في المجتمعات العربية والمسألة الإبداعية، بخاصة، في هذه الثقافة هما شغلنا الشاغل في نهايات هذا القرن. وننظر إلى الثقافة بمعناها الشامل، النظري والتطبيقي : الإبداع باللغة والإبداع بالعمل. فالإبداع الاجتماعي المدني والمؤسسي، التنظيمي والإداري، والإبداع الأدبي وحدة ثقافية لا تتجزأ.

ونشير بدئياً إلى أن هناك في المجتمعات العربية استعدادات كثيرة وطاقات كبيرة تتجلى إبداعاتها في بعض المجالات كالشعر والتصوير والرواية والهندسة المعمارية. ونشير كذلك إلى الأدمغة الخلاقة في هذه المجتمعات، والتي لا مكان لها، أو الموضوعة، غالبا، في غير مكانها.

نشير أيضا إلى أن المجتمعات العربية قطعت أشواطاً في البناء الوطني وبناء الدولة، مؤسسات وبنيات تحتية، لكن لاتزال هناك ثغرات خطيرة.

مع ذلك، فهناك في الواقع غياب شبه كامل في هذه المجتمعات للأبحاث ومراكز البحث، التي تنتج كشوفاً ومعارف في ميادين العلوم النظرية والتجريبية. وثمة غياب للفلسفات وحضور ناحل ومعزول للعلوم الأنتروبولوجية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية. أما التقنية فهي مستوردة بشكل كامل، إلا ماكان مختصا بموروثات محلية، أو بمحاولات ناشئة ومحدودة.

نضيف إلى ذلك العوائق القائمة والمتزايدة أمام تكون المجتمع المدني والمؤسسات المدنية والقيم المدنية وتفاقم المشكلات المتولدة من هجرة الريف وتراجع الحياة الإنتاجية والثقافية الريفية.

ونكرر هنا أننا لا ننكر قدرات الإنسان العربي واستعداداته. لكن إذا كانت هناك أسماء لعلماء وعالمات عرب، فإنهم لم يتكونوا ويمارسوا البحث العلمي داخل

المجتمعات العربية، إلا في حقول محدودة وفي استثناءات نادرة لا تشكل قاعدة أو نهجاً في المقاربة العربية للعالم ومشكلاته. والقادمون من الجامعات والمعاهد العربية يعرفون أن الطابع الشامل لمقاربة المشكلات العربية ولإنتاج المعرفة، في شكليهما السائد، إنما هو طابع الأخذ والنقل.

والحق أن مراكز ودوائر البحث العلمي ليس جزءا من سياسات الدول العربية وتصورها للمستقبل، وليست جزءا من خطط الإدارات الجامعية، ولا هي من هموم أصحاب المشروعات والإمكانات المادية، على كثرتهم، وهي ليست غائبة وحسب، بل إنها إذا وجدت بشكل متعثر وبطيىء، فغالبا ما تعطلها البيروقراطية أو قلة الموارد، وتنتقل إليها مساوىء الفساد الإداري.

وهذا كله مما يجعل هجرة الأدمغة تتعاظم. فالعالمة أو العالم العربي المؤهل للبحث والمأخوذ به يجد نفسه مدفوعا للبقاء في المراكز التي تكون فيها، أو القبول بالدعوات والعروض بعد خيبة التجربة في وطنه. وما يزيد الأمر فداحة ويعطل تكون أجواء البحث وحوافزه، ذلك الانقطاع القائم بين ميادين المعرفة في العلوم الإنسانية والبحث على السواء، وميادين التقنية والإنتاج. وهذا يعني أن المجتمعات العربية محكومة باستيراد التقنية بشكل يكاد أن يكون كاملا.

تترتب على ذلك نتائج خطيرة تجدر أن تكون نذيرا خطيرا، ذلك أنها لا تشير إلى أن العرب يبدون كأنهم يعيشون خارج العالم الحديث وحسب، وإنما تشير أيضا إلى أنهم يواجهون خطر فقدان هويتهم ذاتها.

إنها ظواهر تمثل مفارقات شديدة التعقيد : فلحظة تبدو المجتمعات العربية أنها تعيش خارج إبداعية الحداثة تبدو رازحة تحت هيمنة أدواتها ووسائلها. فهذه تسيطر عليها، دافعة بها إلى هامش العالم السياسي، والاقتصادي الذي ينتجها. والسؤال هو : هل هناك وسائل من شأنها أن تؤدي بهذه المجتمعات إلى أن تنتج حداثة خاصة بها ؟

ولقد أشرنا إلى أن للابداع الفني والمؤسسي تأثيرا كبيرا على الإبداع العلمي. وهذا أمر مطروح للنقاش يرجى أن تثمر مقاربته في الأبحاث والمناقشات، شأن الأمور الأخرى.

نعرف جميعا أن الإبداعية تحدد هويات الشعوب بصورة متزايدة، وأن الغرب

ARCHIVE

الحديث ينتقل إلى مرحلة جديدة من الثقافة ومن الحضارة معا، في أفق من التقنية العالية، ومن السيطرة الهائلة على المادة.

نعرف كذلك أن استيراد التقنية يزداد صعوبة، وسيكون نقل التقنية العلمية مستحيلا، وذلك، من جهة، لغياب البنى العلمية والتقنية الضرورية لذلك، ولأن التقنية العالمية بدأت تتخذ قيمة استراتيجية، من جهة ثانية. وسترافق هذا كله حركة متعاظمة للبث والدعاوة والتعميم لا تفعل أكثر من ترسيخ الحاجة المتعاظة إلى النقل.

علينا، إذن، أن نعرف بالمقابل أن الشعوب العربية تجد نفسها موضوعيا في حصار مزدوج : أولا ضمور الإبداعية بحيث تتولد عنه أزمات الهوية وأزمات الذات في علاقتها مع الآخر. وثانيا التبعية المتزايدة لتقنيات الغرب ونتاجاته الثقافية والاكتفاء بما تسمح به مصالحه وسياسته، مما يجعل هذه الشعوب مجرد أسواق للاستهلاك.

هذا كله يعني أنه لا يمكن للعربي أن يتحكم بشؤون حياته. لا يمكن له أن يتحكم بالطبيعة : لا بالطبيعة الطبيعية، سواء ما كان متصلا بعافية البيئة والقضاء على التلوث، أو بمصادر الطاقة والإنتاج، ولا بالطبيعة السياسية، أي ما كان متصلاً، على الأخص، بالحدود وبالسيادة على الأرض، وحرية التصرف بالطاقة الطبيعية. فلا سيادة حقيقية، ولا استقلال حقيقي بدون القدرة على إنتاج ما يحميهما : المعرفة العلمية والإنتاج الفني والثقافي والتحكم بالشروط الطبيعية والاجتماعية.

قد يكون سهلاً طرح أسئلة من نوع : ما العمل ؟ ما وسائل التغيير ؟ ما شروطه ؟ غير أننا نعتقد أن الإجابة ليست سهلة كما أن صياغة الأسئلة ليس هي أيضا سهلة.

والحق أن الممارسات اليومية في المجتمعات العربية توضح أن هناك شعوراً لدى كثير من العلماء والمفكرين والكتاب والمثقفين بهذه المعضلات. وتوضح كذلك في الوقت نفسه أن هناك شعورا بالإحباط، ذلك أن طاقات الإبداع والتجديد تظل مهمشة أومكبوتة، بحجة أو بأخرى تقوم على الاكتفائية وانعدام الحاجة إلى الآخر، بينما حجج الأصالة والدولة الوطنية والتراث والهوية وتهديد الآخر والدفاع

عن العقيدة والوجود والقيم... إلخ. وقد تكون هذه كلها في أساس ما يسبب نزعات التشاؤم واليأس واللامبالاة لدى الأجيال، لأنهم يرون أن تطلعاتهم بلا أفق، وأن طاقاتهم الإبداعية لا يتاح لها أن تتجلى وتتجسد. وهكذا تتحول إلى انزواء وانكفاء.

ومن هنا تبدو الضرورة القصوى لإيجاد ساحة مدنية تتجسد فيها هذه التطلعات وهذه الطاقات. ولاشك أن نمو الحس المدني والثقافة الشعبية والجماهيرية مما يساعد في إيجاد هذه الساحة، بحيث لا تظل هذه التطلعات والطاقات أسيرة تنقلب في المخيلة والتوهم.

وقد يساعدنا التأمل في المنجزات الإبداعية العربية المعوقة حتى الآن في ميادين الفن والعلم بعامة لكي نكشف العوامل التي كانت وراءها والوسائل التي يجب أن نوفرها لمزيد من الانجاز.

ولعل هذا ما يؤكد هذه الضرورة ألا وهي تحرير الإبداع بوصفه أساساً للبناء من المسبقات كلها، وبخاصة تلك المفهومات المهيمنة للماضي والهوية والثقافة والوطن. ولعل فيه ما يؤكد أيضا أنه لا مناص من البحث عن علاقة الإبداع بالسلطة ــ لا السياسية بمؤسساتها وبناها وثقافتها وحدها بل أيضا بالسلطة القائمة في بنية المجتمع ذاته ــ تركيباً وسلالم قيمية وتقاليد وعادات.

إن اللقاء الذي نعد له إنما هو من أجل تدارس هذه القضايا : أسئلة وأجوبة. إنه لقاء نأمل أن يعيد الأسئلة من جديد، بحثاً عن أجوبة أخرى، وفي هذا كله نأمل أن يكون لقاء لاستشراف المستقبل وحضور العرب فيه ودروهم في بنائه.

استناداً إلى ما تقدم، رأينا أن يدور اللقاء حول المحاور التالية :

1 ــ الفكر، تساؤلاً، ونقداً، وتغييراً (طبيعة الفكر النقدي في المجالات جميعاً ومن ضمنها الفلسفة، عوائق النظرات المثالية والتجريدية، كيفيات ربط الفكر بالتجربة).

2 ــ دور الإبداع الثقافي في تكوين علاقات وقيم ومؤسسات جديدة (بنية العائلة، الأطر الاجتماعية، أسس التربية، التنظيمات الإدارية، النظم والمؤسسات السياسية، مجالات التفاعل والحوار والاختلاف).

3 ــ المخيلة الفنية (الشعر، الرواية، الفن التشكيلي، الهندسة المعمارية، السينما، المسرح... إلخ) والمخيلة العلمية (التفاعل فيما بين المخيلتين وتأثيراتهما المتبادلة، تقارباً وتبايناً).

4 ــ الذات والآخر (إعادة النظر في مفهوم الآخر وفي مفهوم الذات، وفي النظرة إلى الثقافات غير العربية، الهوية والتغيير، اللغة والإبداع خصوصاً مشكلات الازدواجية اللغوية في المجتمعات العربية).

5 ــ استنتاجات وتطلعات حول مستقبل المجتمعات العربية (إعادة تأسيس القيم والممارسات والبنيات الأساسية).

أدونيس
أستاذ زائر

عبد الله حمودي
مدير المعهد

قضايا الفكر العربي في نهاية القرن

عبد السلام بنعبد العالي

كان طبيعيا أن يطرح الفكر العربي، بمختلف اتجاهاته قضايا أساسية غداة احتكاكه بالغرب الاستعماري، كقضايا التراث والهوية والتجذر التاريخي. فقد عودنا التاريخ الحديث أن مثل هذه القضايا تطرح في تشابكها وارتباط بعضها ببعض، كلما واجهت الذات المتصدعة تحديا من الآخر يوقظها ويدفعها إلى الفعل ورد الفعل : فأمام فروق متعددة تقوم الذات كهوية ووحدة، وتكون من التمايز بحيث تصبح الفروق التي تنخر الآخر من الضآلة لدرجة أنها تمحي أمام هذا الاختلاف الأساس. وفي تلك الحال تلجأ الذات إلى البحث عن جذور متأصلة تقوي وحدتها وتؤسس هويتها، فتطرح مسألة التراث وكيفية مجابهته ومعاملته، ومشكلة الهوية والخصوصية.

يأتي طرح مسألة التراث، إذن، ليؤكد أن هذه الهوية التي تقوم في الحاضر ككيان موحد، قد كانت دوما على هذه الحال. والوحدة التي تشد أطرافها وحدة غارقة في الزمن متجذرة في التاريخ.

وعلى رغم ذلك، فإن الربط بين مسألة التراث وقضية الهوية، إن كان موحدا في المظهر، يفترض شكلين متباينين متعارضين من أشكال الربط : فإما أن يرتبط حديثنا عن التراث بفلسفة متوحشة عن الهوية ترفض الآخر، أو على الأقل ترمي به «خارج» الذات، ولا تنظر إليه كهوة تقطن الذات وتبعدها عن ذاتها، وإنما كطرف آخر، يجيء من «الخارج» يقابل الذات ويتعارض معها، وفي هذه الحال تطرح قضية التراث داخل فلسفة التطابق ومنطق الوحدة والاتصال فيرتبط طرحها بالبحث عن التأثيرات والاستمرارات، عن الاستقرار والدوام : دوام الخصائص التي تميز الذات والسمات التي تخصها ودوام الأرض التي نحيا عليها، واللغة التي نتكلمها، والفكرة التي نعتقد بحقيقتها.

فلكي نثبت أن حاضرنا يستند إلى ضروريات قارة وركائز عميقة، نلجأ إلى التراث تزكية لهذا الوهم بالخلود، وإثباتا للـ «نحن» وحفظه وصيانته. وهنا لا مجال للتعدد والكثرة، أو الانفصال والقطيعة. فلا يكون الحديث عن التراث إلا بصيغة المفرد، بل بصيغة التعريف : فكل الاختلافات تمحي، وكل الانفصالات والقطيعات تذوب، وكل التحولات تنصهر لتفسح المجال لكيان موحد، وتتيح الفرصة لظهور هوية خالدة على مسرح التاريخ.

أما إذا ربطنا طرح قضية التراث بفلسفة مغايرة عن الهوية، حيث لا يعود السلب والنفي مجرد لحظة في بناء الهوية، وحيث يقحم الآخر «داخل» الذات ويصبح قائما فيها، ويغدو هو البون الذي يفصلها عن ذاتها، ولا يعدو مجرد «ذات» تقابل الذات وتتعارض معها من «خارج»، فحينئذ سيبرز التراث في غناه وكثرته وتعدده، ولا يعود اللجوء إليه تزكية للوهم بالخلود، وإنما إصغاء لأصواته المتعددة وتملكا لفراغاته وحفريات لصمته.

إذا كان الموقف الأول، إذن، يعتبر الهوية معطى أول، ويقذف بالآخر في خارج مطلق فيجعل من التراث إحياء لنفس خالدة ووسيلة لتقوية الوهم بالخلود، فإن الموقف الثاني ينظر إلى الهوية كأمر يغزى ويكتسح. وإلى الآخر على أنه حركة التباعد التي تنخر الذات نفسها. وهو إذ يلتفت إلى التراث فلكي يتساءل كيف ترسخت أصوله وثبتت نماذجه وتشكلت ذاكرته ؟

ذلك أن الأمر يتعلق، في النهاية، بموقفين متباينين من الزمان : زمان الاتصال وزمان الانفصال. فأما أن ننظر إلى الزمان كصيرورة يفصل فيها حاضر متحرك الماضي عن المستقبل، أو نجعل منه حركة التباعد التي تنخر الحاضر نفسه، وتمنعه من أن «يحضر» ويتطابق، فتمنع بذلك «الذات» أن تمثل لنفسها، وتجعل الهوية حركة ونشاطا وفعالية وليس تغنيا بأمجاد ضائعة، والأهم من ذلك أنها تنقل الآخر ليسكن الذات لكي لا يظل مجرد مهدد خارجي يتصيد لحظات «الغزو» والاكتساح.

يجر طرح مسألة التراث إذن إلى قضايا متشابكة مترابطة كمسألة الهوية والاختلاف، ومفهوم التقليد والتاريخ، ومسألة الاتصال والانفصال، والوحدة والتعدد، والحداثة والتحديث، والتفكيك والبناء.

نلمس هنا مختلف القضايا الأساسية التي دار ـــ وما يزال يدور ـــ حولها الفكر العربي المعاصر في شتى أنحاء الوطن العربي، وخصوصا في العقود الأخيرة من هذا القرن. ولسنا نتوخى هنا عرضا تأريخيا لكل المواقف والآراء، واستقصاء لأسماء المفكرين والفلاسفة العرب الذين طرقوا هاته القضايا، وإنما سنحاول بالأساس مناقشة الآراء الأساسية التي تدور في ساحتنا الفكرية حول تلك المفاهيم مستعينين من حين لآخر ببعض النماذج التي سنستقيها من الفكر المغربي.

1 ـــ في التراث :

لسنا نجد الموقفين اللذين أشرنا إليهما في المقدمة متبلورين بشكل مطلق عند المفكرين العرب على اختلاف مشاربهم. فإن كنا نلفي بعضهم أميل إلى الموقف الأول، فإن ذلك لا يمنعنا من أن نجد عندهم انجذابا إلى الموقف المغاير.

ولنكتف بأن نستقي أمثلتنا عن ذلك، من الفكر المغربي المعاصر. ولاشك أن ذهننا ينصرف، أول ما ينصرف، إلى ناقد إيديولوجي مؤرخ هو المفكر عبد الله العروي.

يرى العروي أن الطريق الوحيد للتخلص من الانتقائية والسلفية هو الخضوع للفكر التاريخي بكل مقوماته. وهي عنده أربعة : «صيرورة الحقيقة، وإيجابية الحدث التاريخي، وتسلسل الأحداث، ثم مسوؤلية الأفراد عنها»(1). وهو إذ يدعو إلى هذا الخضوع للفكر التاريخي فكما يقول : للفصل «بين الخصوصية والأصالة. فالأولى حركية متطورة والثانية سكونية متحجرة ملتفتة إلى الماضي»(2). باستطاعة هذا الفكر التاريخي وحده أن يحررنا من أصالة موهومة تمجد التراث. ذلك أن رباطنا بالتراث في نظر الأستاذ العروي «قد انقطع نهائيا وفي جميع الميادين. وأن الاستمرار الثقافي الذي يخدعنا لأننا مازلنا نقرأ المؤلفين القدامى ونؤلف فيهم إنما هو سراب. وسبب التخلف الفكري عندنا هو الغرور بذلك السراب وعدم رؤية الانفصام الواقعي. فيبقى الذهن العربي حتما مفصولا عن واقعه، متخلفا عنه بسبب اعتبار الوفاء للأصل حقيقة واقعية، مع أنه أصبح حسا رومانسيا منذ أزمان

---

(1) عبد الله العروي، **العرب والفكر التاريخي**، دار الحقيقة، بيروت 1973، ص 286.

(2) المرجع نفسه، ص 24.

متباعدة»(3). لكل هذا يدعو العروي إلى ماركسية تاريخانية أو، كما أصبح يسميها في مناسبات متعددة، تاريخانية مقوماتها، كما يقول : «الإيمان بثبوت قوانين التطور التاريخي ووحدة اتجاهه وإمكانية اقتباس الثقافة (أو ما يطلق عليه وحدة الجنس)، ثم إيجابية دور المثقف والسياسي»(4)، لا مبرر لهذه الدعوة في نظر العروي، إلا فرضية واحدة مستخرجة، كما يقول، من واقع التاريخ ذاته «فالدور التاريخي الغربي الممتد من عصر النهضة إلى الثورة الصناعية هو المرجع الوحيد للمفاهيم التي تشيد على ضوئها السياسات الثورية الرامية إلى إخراج البلاد غير الأوروبية من أوضاع وسطوية مترهلة. إلى أوضاع صناعية حديثة. ليست هذه الفرضية فكرة مسبقة، بل نتيجة استطلاع التاريخ والواقع، وهي المبرر الوحيد لحكمنا على السلفية والليبرالية والتكنوقراطية بالسطحية، وعلى الماركسية بأنها النظرية النقدية للغرب الحديث، النظرية المعقولة الواضحة النافعة لنا في الدور التاريخي الذي نحياه»(5).

لا ندري بالضبط ما إذا كان العروي ما يزال متشبثا بموقفه هذا في حرفيته، خصوصا بعدما عرفته الماركسية تنظيرا وتطبيقا. إلا أن المؤكد هو أنه لم يتخل قط عن التاريخانية كأداة للتحليل، وعن إقراره بكونية التجربة البشرية. إلا أن موقفه من التراث قد عرف تغييرا هاما في كتابه الأخير «مفهوم العقل»(5). ففي هذا الموقف نلمس لدى العروي دعوة إلى ضرورة الحوار مع التراث، بل وضرورة تفكيكه. لا نستعمل كلمة تفكيك هنا اتباعا لموضة ثقافية فهي واردة في هذا الكتاب. ونحن نستعملها لنشير فقط إلى أن كتاب «مفهوم العقل» ينطوي على تصور مغاير عن التراث، وعلى مفهوم عن الانفصال لم يكن العروي ليقبله. وهو أن الانفصال عن التراث ليس عملية تلقائية، كما أنه ليس خصاما وإنما تملكا وإحياء.

هذا التملك والإحياء هو ما ينشده مفكر مغربي آخر هو محمد عابد الجابري، إلا أنه يوجد في هذا المنحى على طرفي نقيض مع العروي. فالجابري يرفض تلك الكونية «الموهومة»، ويتشبث بأهمية محاورة التراث لتملكه وجعله معاصرا لنا، أي النظر إليه نظرة تاريخية تقوم على إضفاء المعقولية على الشيء المقروء، وبالتالي

---

(3) نفسه، ص 23.

(4) نفسه، ص 186.

(5) عبد الله العروي، **مفهوم العقل**، المركز العربي بيروت، الدار البيضاء.

البحث فيه عما يمكن أن يساهم في إعادة بناء الذات العربية، «وهي المهمة المطروحة في الظرف الراهن»(6). فليس رباطنا بالتراث، تراثنا، في نظر الجابري، يمثل الرخاوة التي يتصورها العروي. فالانفصال ينبغي أن يكون إعادة ربط، والقتل إحياء والهدم إعادة بناء. ثم إن كل تملك لمايمكن أن يسمى فكرا كونيا وتراثا إنسانيا لابد أن يتم عبر خصوصية بعينها. «ذلك لأنه عندما يطلب من العرب أن يستوعبوا الليبرالية الأوروبية فإن ذلك يعني أن عليهم أن يستعيدوا على صعيد وعيهم تراثا أجنبيا عنهم بمواضيعه وإشكالياته ولغته، وبالتالي لا يشكل جزءا من تاريخهم. إن الشعوب لا تستعيد في وعيها، ولا يمكن أن تستعيد إلا تراثها أو ما يتصل به. أما الجانب الإنساني العام في التراث البشري كله فهي تعيشه داخل تراثها لا خارجه»(7). ومجمل القول فإن الجابري، إذ يروم تدشين عصر تدوين جديد «تعاد فيه كتابة التاريخ الثقافي العربي بتوجيه من طموحاتنا، نحن العرب، في التقدم والوحدة»، فإنه لا يجد مفرا من العودة إلى التراث، ومن الوقوف عند عصر التدوين، لا كلحظة ممتازة من لحظات التاريخ الكرونولوجي، ولا كعصر مضى، وإنما من حيث هو عصر «حاضر في الماضي العربي الإسلامي السابق له وفي كل ماض آخر منظور إليه من داخل الثقافة العربية الإسلامية، كما هو حاضر في مختلف أنواع الغد التي أعقبته»(8).

يبحث الجابري عن الكيفية التي ترسخت عن طريقها أصول الفكر العربي، لذا فهو يتحدث في كتابه الأول من مشروعه الضخم حول «نقد الفكر العربي»، عن «جنيالوجيا التفكير العربي»(9)، راميا إلى دراسة «أساسيات المعرفة العربية». ولعل هذا سبب التلميحات والعبارات التي تحيل القارىء في كتاب «تكوين العقل العربي»، إلى حفريات الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، بل إن مبنى مشروع الجابري في نقده للعقل العربي، كلحظتين : لحظة تكوينية ولحظة نقدية يذكرنا بما يقوله فوكو عن مشروعه في نهاية درسه الافتتاحي بالكوليج دوفرانس. والأهم

---

(6) محمد عابد الجابري، **نحن والتراث**، دار الطليعة ــ المركز الثقافي، بيروت ــ الدار البيضاء، 1980، ص 6.

(7) المرجع نفسه، ص 65-66.

(8) محمد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي**، دار الطليعة،بيروت، 1983، ص 71.

(9) المرجع نفسه،ص 130.

من ذلك أن الطرح الذي يطرح به الجابري مسألة الأصل والأصلي، لا كبداية زمنية، وإنما **كأصل يعطي للبداية معناها كأصل** (انظر ما يقوله في هذا الكتاب عن الثقافة العربية في الحياة الجاهلية : «لقد تشكلت بنية العقل العربي في ترابط مع العصر الجاهلي فعلا، ولكن لا العصر الجاهلي كما عاشه عرب ما قبل البعثة المحمدية، بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد البعثة : العصر الجاهلي بوصفه زمنا ثقافيا تمت استعادته وتم ترتيبه وتنظيمه في عصر التدوين الذي يفرض نفسه تاريخيا كإطار مرجعي لما قبله وما بعده»(10).

هذه الكيفية للتعامل مع التراث تنقلنا بعيدا عن كل طرح تاريخاني، وهي تسعى، مبدئيا على الأقل، إلى إقامة مفهوم جينالوجي عن التراث، يميز بين البداية الزمنية والأصل. ويعتبر أن الفروع تؤسس الأصول وتعطيها معانيها. من هنا نظرة إلى الثقافة العربية الإسلامية كفضاء تاريخي أصيل. فصفة «العربي» لا تحيل في مشروع نقد العقل العربي، إلى جنس يعينه، كما أن صفة إسلامي لا تحيل إلى ديانة بعينها، ومن هذا المنظور، تنهار المقابلة بين الأصلي والدخيل. وما يسميه المفكر، في كتاب تكوين العقل، موروثا قديما، «أي ذلك الخليط من العقائد والديانات والفلسفات والعلوم التي انتقلت إلى الدائرة العربية الإسلامية عبر الفتوحات ودخول البلاد المفتوحة تحت راية الدولة الجديدة»(11)، ينبغي اعتباره جزءا لا يتجزأ من الثقافة الإسلامية. ولا ينبغي «النظر إليه على أنه دخيل أو أجنبي، بل يجب أن ننظر إليه على أنه جزء من تاريخنا القومي»(12). لذا فعندما يعرض الجابري لما يسميه العقل المستقيل أي «أول ما اتصل به العرب من عناصر الموروث القديم»(13)، فإنه لا ينظر إليه كمؤثر خارجي، أو كمعين أدخله إلى الثقافة العربية أولئك الذين أرادوا القيام «ضد تزمت الفقهاء وجفاف الاتجاه العقلي عند المتكلمين»(14)، وإنما من حيث إنه أصل من أصول الثقافة العربية الإسلامية ظهر

---

(10) نفسه، ص 61.

(11) نفسه، ص 141.

(12) نفسه، ص 192.

(13) نفسه، ص 214.

(14) نفسه، ص 214.

«قبل أن تتطور تشريعات الفقهاء ونظريات المتكلمين إلى ما يستوجب قيام رد فعل من هذا القبيل»(15).

فالرجوع إلى عصر التدوين إذن ليس عودة إلى بداية كرونولوجية، وإنما عود إلى فترة شكلت في الوقت ذاته فرعا وأصلا : «فهو الفترة التي رسمت فيها في الوعي العربي صورة العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي الأول، وهي نفسها الفترة التي نقلت خلالها إلى اللغة العربية، وبالتالي إلى الوعي العربي ذاته، صور «الثقافات» الأجنبية تحت ضغط هذه الحاجة أو تلك»(16). فما قام به هذا العصر لم يكن إلا عملية توحيد بفضلها أنشئت «لغة جديدة هي اللغة العربية الفصحى وتوحدت مناهج الاستدلال وتحولت تواريخ الجماعات التي اسلمت إلى تاريخ واحد لأمة تستمد وحدتها من الأصول التي تستند إليها».

العودة إلى الأصول إذن ودراسة التراث، تعنيان متابعة الكيفية التي ترسخت بها «طرق في العمل والإنتاج وأساليب في الإقناع ومقاييس للقبول والرفض»(17). ولا يتعلق الأمر مطلقا بمجرد إشباع فضول معرفي. فالأمر يعنينا في وجودنا ذاته.

هذا الافتتان بالتراث نجده عند عبد الكبير الخطيبي يتخذ شكلا أكثر غنائية. صحيح أننا لا نلفي عنده ولعا بالنصوص التقليدية، إلا أن الخطيبي لا يفتأ مع ذلك يدعو إلى «تملك فعلي» للتراث بقصد فقدانه» فلكي نقطع الصلة مع التراث، يجب أن نعرفه جيدا، كما يجب أن نكون قد أحببناه وتشبعنا به»(18). ومايعيبه الخطيبي على العروي هو كونه نظر إلى التراث من خلال نزعة تاريخانية تختزل التاريخ «إلى كلية ميتافيزيقية نسيجها الاستمرارية والعقلانية والميل إلى النظام والإرادة»(19). وعوض هذه النظرة يدعونا هو أن نفرغ الكتابة التاريخية ونطهرها من المطلقات التي تقيد الشعب فتجمد الزمان الذي يحياه والمكان الذي يعيش فيه والجسد الذي يحيا به(20).

---

(15) نفسه، ص 214.

(16) محمد عابد الجابري، تكوين العقل، مرجع سابق، ص 70.

(17) المرجع نفسه، ص 61.

(18) عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، ص 21.

(19) المرجع نفسه، ص 19.

(20) نفسه، ص 20.

يعتبر الخطيبي أن التاريخانية «إن كانت مرحلة ضرورية اقترنت بفترة الدعوة إلى القومية المطلقة»(21)، فلم يعد لها من مبرر. إنها ترتبط بمفهوم معين عن الهوية والاختلاف، وبالضبط **بالاختلاف المتوحش**» الذي يقذف بالآخر في خارج مطلق»(22)، فيؤدي بشكل حتمي إلى ضلال «الهويات المجنونة». وما يعيبه الخطيبي على العروي هو فقر نظريته في الاختلاف وخلطه بين «الأنتروبولوجيا الثقافية وفكر الاختلاف»(23). وهو يريد أن يميز الهوية عن التطابق، فيعتبر أن لا شيء، حتى تراثنا ذاته، يعطانا كما لو أنه نعمة(24)، كما يعتقد أن أوربا تقيم في كياننا(25). وهو يدعونا أن نعيد النظر في مفهومنا عن الآخر ونقيم فكرا مغايرا عن الاختلاف(26).

الظاهر أن الفروق الأساسية التي يبدو أنها تميز هذه النماذج الفكرية التي عرضنا لها بصدد الموقف من التراث وكيفية تملكه تعود بالأساس إلى اختلاف نظريتها عن «الاختلاف». فلا مفر إذن من أن نتوقف قليلا عند الاستعمالات التي يروج بها هذا المفهوم، والدلالات التي يتخذها والفروق التي تعطى له، أو لا تعطى، وتميزه عن مفاهيم مقاربة كالجدل والتمايز.

2 ــ في الاختـلاف :

لأسباب ترجع إلى اتباع موضة ثقافية أكثر مما تعود إلى إعمال الفكر، أصبحت اللغة العربية تكثر اليوم من استهلاك مصطلح الاختلِاف، فأخذنا نلقيه في التحليلات الإيديولوجية والدراسات اللسانية والنقد الأدبي والجدال السياسي إلى غير ذلك من الخطابات. ولو أننا حاولنا خصر المعاني التي يدل عليها لما وجدناه يختلف، في أحسن الأحوال، عن مصطلح الجدل بما يعنيه من إثبات للتناقض وعمل للسلب. وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لا يقتصر على مفهوم يبدو أنه صقل بما

---

(21) نفسه، ص 10.

(22) نفسه، ص 14.

(23) نفسه، ص 20.

(24) نفسه، ص 15.

(25) نفسه، ص 14.

(26) نفسه، ص 14.

فيه الكفاية. أما إن كان المقصود معنى غير ذلك فينبغي إثبات الاختلاف الأساسي الذي يميز الجدل عن الاختلاف، ويجعل هذا المفهوم الأخير يعني غير ما يعنيه الأول، بل يتجاوزه. فما المقصود بالاختلاف أولا ؟ يجيبنا الفيلسوف الفرنسي جان بوفري قائلا : «لنتأمل كلمة Différence. هذا نقل فرنسي يكاد يكون حرفيا للكلمة الإغريقية ديافورا. فورا آتية من الفعل فيري الذي يعني في الإغريقية، ثم في اللاتينية Feri : حمل ونقل... الاختلاف ينقل إذن، فماذا ينقل ؟ إنه ينقل ما يسبق في الكلمة ديافورافورا، أي السابقة ديا التي تعني ابتعادا وفجوة... الاختلاف ينقل طبيعتين لا تتميزان في البداية، مبعدا إحداهما عن الأخرى. إلا أن هذا الابتعاد ليس انفصاما. إنه، على العكس من ذلك يقرب بين الطرفين اللذين يبعد بينهما». ولكن أليس هذا التقريب هو بالضبط ما يسميه الفكر الجدلي مصالحة الأضداد ؟ يجيبنا هايدغر قائلا : «إننا لا نقتصر على جمع الأضداد وضمها والمصالحة بينها». الكل الموحد يعرض أمامنا أشياء يتنوع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته.

ما يعيب الجدل هو خضوعه لقانون السلب. يريد الاختلاف تحرير السلب من هيمنة الكل، وعدم توقيف عمله بفعل أي تركيب، أو سجنه داخل «منطق» التعارض.

فالوحدة التي يعرضها أمامنا الاختلاف كحركة لا متناهية للجمع والتفريق ليست هي وحدة الأضداد. فالسلب لا يواجه بين الكائن ونقيضه وإنما ينخر الكائن ذاته. السلب هو الحركة اللامتناهية التي تبعد الذات عن «ذاتها». الإبعاد والتقريب يتم «داخل» الكائن إن صح الحديث عن «داخل»، لا بين الكائن ونقيضه. لهذا السبب يؤكد دولوز : «يتعلق الأمر ببعد إيجابي بين المتخالفين : إنه البعد الذي ينقل أحدهما نحو الآخر من حيث هما مختلفان».

الانتقال إذن من الجدل نحو الاختلاف، هو انتقال من مفهوم عن الكائن وعن الزمان وعن الهوية نحو مفاهيم «مخالفة». إنه الانتقال نحو توحيد لا يصالح بين الأضداد وإنما يعرضها أمامنا متباينة مجتمعة في الحضور ذاته، ونحو وحدة لا تتوخى لحظة التركيب، وهوية لا تؤول إلى التطابق. إنه تجاوز للميتافيزيقا ولـ «منطقها».

لا يبدو أن الاستعمال الرائج عندنا لهذا المفهوم يأخذ في اعتباره هذه اللوينات، والدليل على ذلك أنه لا يكاد ينفصل عندنا عن مفهوم مقارب هو مفهوم التمايز.

ذلك أن «الاختلاف» ليس مجرد «التمايز».

فبينما يضعنا الاختلاف أمام متخالفين مبعدا أحدهما عن الآخر، مقربا بينهما في الوقت ذاته، بينما يعرض علينا الاختلاف أشياء يتنوع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته، فإن التمييز يعرضها أمامنا متباعدة منفصلة، متدرجة. في الاختلاف تمتد «الأشياء» في خط أفقي متباينة متصالحة، وفي التمييز تنتظم وفق سلم عمودي متمايزة عن بعضها متفاضلة. **الاختلاف ينخر الكائن ذاته ويصدع الهوية، أما التمييز فيتم بين هويات متباعدة، وكيانات منفصلة**، في الاختلاف يغدو الكائن حركة انفصال تصدع الكائن في الفعل ذاته الذي توحده به، وفي التمييز يتحد الكائن مع نفسه ويبتعد عن غيره. في الاختلاف يغدو الكائن فضاء انتقال وعبور، أما في التمييز فإنه يظل كثيفا منعكفا على ذاته، منطويا على خصائصه، مبتعدا عن «مخالفة». في الاختلاف يصبح الكائن خفيفا شفافا مفتوحا منخورا، أما في التميز فإنه يغدو وازنا مغلقا. ذلك أن الاختلاف «الحقيقي» الاختلاف الباطني لا يكتفي بأن يقر بتنوع الكائنات وتمايزها فيما بينها، وسرعان ما يجر بعضها نحو الآخر فيصالح فيما بينها بفعل ذلك التباعد نفسه. من هنا تغدو الذات متميزة عن الآخر، لكنها لا توجد إلا بوجوده. هذا ما يعبر عنه هيغل بقوله «إن كل مخالف لا يتحدد بتعيينه الخاص إلا بالنسبة للآخر، وكل ما هو آخر الآخر».

لهذا، فعلى رغم الرواج الكبير لمفهوم الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن الأمر لا يتعلق، في غالب الأحيان، إلا بمفهوم التميز. فكل ما نسمعه عن «الحق في الاختلاف» و«اختلاف الجنسين». وعن الاعتراف باختلاف الثقافات والحضارات والأجناس واللغات، لا يعدو إقرارا بالتمايز والتمييز، الاختلافات التي يعج بها الخطاب العربي مجرد تميزات تكون في أحسن الأحوال «اختلافات» أنثروبولوجية، وفي أغلبها «اختلافات» جغرافية، بل عرقية.

أما الاختلاف فهو «مفهوم» أنثولوجي، وليس مجرد مفهوم أنثروبولوجي، وبالأولى جغرافي أو استراتيجي. إنه المفهوم الذي بفضله يتحدد الكائن كزمان وحركة. ويصبح بفضله التعدد «خاصية» الهوية، والانتقال والترحال «سمة» الذات، والانفتاح والتصدع «صفة» الوجود. وهكذا فالاعتراف بالاختلاف اللغوي، على

سبيل المثال، لا يعني التسوية فيما بين اللغات وإلغاء التمايز بينهما، ولا يعني بالأولى إحلال لغة مكان ومكانة أخرى، وإنما إعادة النظر في نظرية اللغة بعينها، وفي تحديد اللغة بما هي كذلك، والنظر إلى الازدواجية اللغوية أو التعدد اللغوي كمكونين للغة وضامنين لحياتها لا كخطر يهدد اللغة ويمسهافي كيانها. القول بالاختلاف اللغوي هو الاعتراف بأن اللغة «بابلية» بالتحديد. قس على هذا قضايا اختلاف الملل والنحل...» والهويات. إن الأمر لا يتعلق بالتسوية والانفصال المطلق، وإنما بتعيين الهوية كحركة لتوليد الفوارق والاختلافات.

3 ـــ في الهويـــة :

لا تقوم الهوية إذن إلا في / وبمعارضتها للآخر. أو قل إنها لا تقوم قط ولا تتطابق ما دامت في تباعد دائم عن نفسها. فليس السلب هو ذلك الذي يقوم «خارج» الذات. ليس هو مجرد «الغير». وإنما هو ذلك الذي ينخرها من الداخل. الآخر هو حركة انفصالي اللامتناهي عن ذاتي. وما أنا إلا انتقال من طرف تعارض للطرف الآخر. ما أنا إلا آخر.

يترتب على هذا أن كل الدعوات الإيديولوجية التي تكتفي بتحديد هوية موهومة لتجعل من كل ما عداها آخر، تتناسى، أولا وقبل شيء، العمل الجبار الذي يكون على الذات أن تقوم به لتجعل من الغير آخر «ها» وتتمثله. وهو تمثل أكثر عسرا وعناء من «التمثل» الطبيعي الذي تقوم به الكائنات النباتية، خصوصا إذا علمنا أنه يجمع بين عمليتي الإدخال والإخراج، والتملك والفقدان، والتذويت والموضعة في العملية ذاتها. ذلك أن تملك الغير هنا هو في الوقت ذاته فقدان وخروج وانفتاح، وهو عملية هدم وبناء، تشييد وتقويض، إيجاب وسلب، نفي وإثبات.

إن هويتي لا تعطاني كما لو كانت نعمة، مثلما أن الغير لا يكون آخري بصفة تلقائية. فالذاتي ينبغي تملكه، والهوية يلزم اكتساحها وغزوها، والغير لا يصبح آخر إلا إذا حول عن تحديداته المهيمنة. إنه المجال المفتوح لانفصالي اللامتناهي عن الآخر والتقائي اللامتناهي معه.

لعل أبرز المفكرين العرب الذين روجوا لهذا المفهوم عن الهوية، نظريا على الأقل، هو عبد الكبير الخطيبي، فهو يستند إلى نظرية تقر منذ البداية بأن السلب

يقوم داخل التشابه، وأن الآخر يقوم (داخل) الذات. من هنا رفضه لكل فلسفة في الزمان تجعل التاريخ حركة لحاضر ممتلىء. وهو بهذا أقرب إلى التاريخ الجنيالوجي. لذا فإن تجاوز التراث عنده. إن آخر التراث، لا يمكنه أن يكون إلا التراث ذاته : «نريد أن نضع بوضوح وبمنهجية مشكل مقومات كتابية تستعير من تراث ما المصادر الضرورية لتفكيك هذا التراث ذاته»(27). فليست مجاوزة اللاهوت إهمالا له «لأن اللاهوت أمر عظيم يصعب محاربته وتجاوزه»(28). تملك التراث تجاوز له، إلا أن التجاوز لا يعني التخلي والإهمال. إنه على العكس من ذلك، تقويض مستمر للمفاهيم وليس معارضة موقف بآخر، فتفكيك المفاهيم استراتيجية وليس نقدا بالمعنى المعروف. ومع ذلك فهذه الاستراتيجية تسمي نفسها نقدا ونقدا مزدوجا. لا تعني الازدواجية هنا أن النقد ينصب على التراث الغربي ثم على التراث الإسلامي. إنه، على العكس من ذلك يتخذ طريقه بين هذا وذاك، وهو، كما يقول صاحبه : «مجابهة بين الميتافيزيقا الغربية والميتافيزيقا الإسلامية»(29).

يتبنى الخطيبي التمييز الهايدغري بين التاريخ كتعاقب لأحداث، وبين الوجود التاريخي الأصيل. يقول : «فما نستخدمه اليوم ومنذ أمد (...) هوالمصير التاريخي للعرب وتراجعهم وانحدارهم نحو الغرب، من حيث إن هذا المصير وهذا التراجع وهذا الانحدار أمور قائمة منذ فجر الإسلام»(30). ولو تقيدنا بعبارته في دقتها لقلنا إن الأمر يتعلق «بالقدر التاريخي الأصيل للعرب، بانسحابهم وأفولهم نحو المغيب، من حيث إن هذا القدر وذاك الانسحاب والأفول لم ينفك عن الوجود منذ فجر الإسلام».

ينادي الخطيبي باعتناق فكر مغاير ونقد مزدوج يقوض أسس السيادة ويعيد النظر في أصوله وأسسه «فبما نحن عالم ثالث ليس علينا أن نسلك إلا مسلكا ثالثا ليس هو مسلك العقل ولا مسلك اللاعقل كما فكر فيهما الغرب. وإنما خلخلة

---

(27) نفسه، ص 67.

(28) نفسه، ص 30.

(29) نفسه، ص 16.

(30) نفسه، ص 18. راجع النص الفرنسي : مجلة الأزمنة الحديثة، العدد الخاص بالمغرب العربي، ص 13.

مزدوجة تقول بفكر متعدد لا يختزل الآخرين (أفرادا أو مجتمعات) ولا يضمهم إلى دائرة اكتفائه الذاتي. إذ أن على الفكر أن يتجنب هذا الاختزال، إذا هو أراد ألا ينظر إلى مجاله الخاص على أنه الكون في مجموعه. ذلك الكون الذي ينخره التباعد وتتوزعه الهوامش والأسئلة الصامتة». وما يعيبه الخطيبي بالضبط على المعرفة العربية الراهنة هو أنها ظلت على «هامش» المنظومة المعرفية الغربية، وأنها لا توجد داخل تلك المعرفة، بما أنها تابعة لها محددة بها، ولا خارجها، لأنها تعمل فكرها في الخارج الذي يؤسسها». والفكر المغاير هو ابتداع هامش جديد لا يكون «هامشا أعمى» تابعا للمركزية الأوروبية.

إن المعرفة العربية لا تستطيع أن تتنصل من أسسها اللاهوتية والتيوقراطية إلا بفضل قطيعة لن تكون كذلك ما لم تكن مزدوجة لتقابل المنظومة المعرفية الغربية بخارجها اللامفكر فيه، وتعمل، في الوقت ذاته، على تجذير الهامش. ليس فقط عن طريق فكر يستعمل اللغة العربية أداة، وإنما بالاتجاه نحو فكر مغاير يتكلم عدة لغات. ويصغي لأي كلام أنى كان مصدره.

نلمس هنا مفهوما لا يجرؤ الكثيرون على طرحه على بساط النقاش الفلسفي هو مفهوم التعددية، ولا نقصد التعدد اللغوي وحده، بل التعدد الحزبي والديني والفكري، وما يقابله من مفهوم عن الوحدة في جميع مستوياتها.

4 ـــ في الوحدة والتعدد :

واكب المد الديمقراطي الذي أخذ يجتاح العالم والدفاع عن حقوق الإنسان، حديث كثير في وطننا العربي عن التعددية، وإعلاء كبير لقيمة التعدد. فمقابل الواحدية الحزبية ووحدة اللغة وأحادية الرأي، نودي بتعدد الأحزاب وكثرة الآراء، بل وتعدد اللغات وأدوات التواصل.

إلا أن المثير للانتباه أن معظم الحركات التي قامت لترسي التعددية وتؤسس الديمقراطية وتفتح أن التعددية ذاتها موسومة بلعنة الشغب والفوضى ؟ أم أنها تفترض طريقا ممهدا ومرحلة سابقة ؟ وماذا لو كانت هناك أشكال متباينة للتعددية ومعان متعددة لمفهوم التعدد ؟!

إجابة عن هذه الأسئلة ربما وجب الوقوف على الطابع الذي يميز التعدديات

التي أشرنا إليها في البداية. والتي تنتهي إلى الفوضى الاجتماعية والبلبلة الذهنية. فما يميز هذه التعدديات هو أنها لا تنفصل عن مفهوم الوحدة : **إنها تحاول أن تقيم وحدات أخرى إلى جانب الوحدة،** فتضيف أحزابا إلى الحزب، وآراء إلى الرأي، ولغات إلى اللغة. لا تروم التعددية هنا خلخلة مفهوم الوحدة، وإنما إقامة وحدات أخرى إلى جانب الوحدة القائمة. التعددية بهذا المعنى تعداد، إنها مفهوم حسابي «عددي» يجعل الوحدة كثرة. ومعروف أن توليد العدد في الحساب يقوم على إضافة «وحدة» إلى العدد السابق.

وراء هذا المفهوم عن التعددية تكمن الوحدة، وفي النهاية، نكون أمام مفهوم واحد سميناه : تعددا أم وحدة.

لن تكون التعددية تعددا فعليا إلا إذا هي خلخلت مفهوم الوحدة ذاته. فلا تكتفي بأن تقيم أحزابا إلى جانب الحزب، وآراء إلى جانب الرأي، ولغات ولهجات إلى جانب اللغة، وهويات إلى جانب الهوية، وإنما تقيم «داخل» الحزب والرأي واللغة والهوية... حينئذ تغدو التعددية تفكيكا للثنائي الميتافيزيقي وحدة/تعدد، وإقحاما للكثرة داخل الوحدة وللاختلاف في الهوية.

كثيرا ما اقترن النداء بالتعددية بعبارة «الحق في الاختلاف»، وإذا سلمنا كما سبق أن أكدنا، بأن الاختلاف ليس هو مجرد التمايز الذي يجعل الكائنات متباينة منفصلة متباعدة، وإنما هو ما ينخر الكائن ذاته ويصدع الهوية ويعدد الوحدة فيعرض علينا «أشياء يتنوع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته» إذا سلمنا بهذا، أمكننا أن نقول إن إنسان التعددية ليس هو الذي يحمل عدة جوازات ويتكلم عدة لغات.. وإنما ذلك الذي «يوجد» بين لغات وبين ثقافات، و لم لا ؟... بين هويات. يقول الخطيبي : «لنأخذ الإنسان العربي، وعلى وجه التحديد الإنسان المغربي، فإننا نلاحظ أنه يحمل في أعماقه كل ماضيه قبل الإسلامي والإسلامي والبربري والعربي والغربي. أهم شيء إذن هو أن لا نغفل هذه الهوية المتعددة التي تكون هذا الكائن، ومن ناحية أخرى يجب أن نفكر في الوحدة الممكنة لهذا الكائن، تلك الوحدة التي تضم هذه العناصر جميعا. لكنها وحدة غير لاهوتية تترك لكل عنصر نصيبه من التميز، وتتيح بالنسبة للمجموع حرية الحركة»(31).

---

(31) المرجع نفسه، ص 22.

غير أن هذا التعدد كما نعلم لا يعطي نفسه بسهولة إذ سرعان ما تغلفه الإيديولوجية لتخفي تناقضاته وتملأ فراغاته وتجعل منه وحدة متطابقة فتقضي على عمل الموت فيه. ومهمة النقد بالضبط هي القضاء على التطابق الموهوم للكشف عن الهوية المتعددة. إلا أن النقد لا يعمل عندنا دوما بهذا الهدف وهو غالبا ما ينجر إلى البناء الإيديولوجي فيغدو، على العكس من ذلك، بناء للهويات الموهومة.

5 ــ في البناء والتفكيك :

رغم الرواج المتزايد لمفهوم التفكيك في الساحة العربية، إلا أن عوامل ترتبط أساسا بما تمليه «أحداث الساعة» تجعل هم المفكر أساسا همّا بنائيا. ولو نحن استثنينا مثلا بعض الاتجاهات الفكرية التي تلوح باستعمالات مغايرة لما اعتاد النقد الإيديولوجي أن يوظف به مفهوم النقد، فإن جل نقادنا ينحون اتجاها بناء في انتقاداتهم.

وهكذا، فإن كنا نجد عند الخطيبي مثلا أن النقد لا يقابل موقفا بموقف. ولا يعارض بل يفارق ويخالف. فلا يعني ذلك أنه يمجد السلب ضد الإيجاب أو العكس بل إنه يريد أن يحرر السلب من كل لحظة تركيب. يريد أن يذهب به إلى أبعد مدى. لذا فهو يؤكد بصدد الإيديولوجية الاستشراقية : «أنا لم أنسفها، ولكن وضعتها في أزمة»(32). إن النقد هنا عملية خلخلة وتقويض. وهو يأخذ اللفظ في معناه الاشتقاقي الذي يحيل إلى الأزمنة والرجة. يلتقي الخطيبي كهايدجر ونيتشه وفوكو ودريدا ودولوز... والمعروف أن هذا المفهوم يحمل في طياته، كما يقول فوكو، رواسب الإشكالية النقدية التي نحت داخلها. وهو يرتبط بمفاهيم الذات الفاعلة المريدة والمسؤولة عن فعل المعرفة، ومفهوم الحقيقة والقاعدة الأساس أو الأساس التحتي. غير أن الخطيبي يكاد ينفرد بين المفكرين المغاربة بهذا النفور.

فالجابري، رغم أنه يدعو إلى إعادة بناء الذات، فهو يقتصر على استخدام إيجابي لمفهوم الإيديولوجية. صحيح أننا تحدثنا فيما تقدم عن مشروعه الضخم لـ «نقد» العقل العربي، إلا أنه لا ينبغي أن يغرب عن بالنا أن الجابري يهدف إلى إعادة البناء، وأنه ينشغل أساسا بقضايا النهضة والتقدم.

---

(32) المرجع نفسه، ص 28.

يميز الجابري في التراث الفلسفي بين ما يطلق عليه المحتوى المعرفي، وبين الوظيفة الإيديولوجية. المحتوى المعرفي «يشكل في معظمه مادة معرفية ميتة غير قابلة للحياة من جديد، أما بالنسبة للمضمون الإيديولوجي فالأمر يختلف. إن له بشكل من الأشكال، (حياة أخرى) يظل يحياها على مر الزمن في صور مختلفة»(33). والجديد في الفلسفة يجب البحث عنه لا في جملة المعارف التي استثمرتها وروجتها/ بل في الوظيفة الإيديولوجية التي أعطاها كل فيلسوف لهذه المعارف. ففي هذه الوظائف إذن يجب أن نبحث للفلسفة الإسلامية عن معنى، عن تاريخ(34). فإذا نظرنا إلى القيم التي بلورتها الفلسفة العربية الإسلامية وجدناها قابلة لأن تبعث وتحيا على الدوام. ذلك أن «هذه الفلسفة لم تكن فحسب جدالا حول حقائق وبناء لمعارف، وإنما كانت أيضا «خطابا» إيديولوجيا مناضلا جند نفسه لخدمة العلم والتقدم والدفع بالتطور إلى الأمام»(35). ولذلك نجدنا نتجاوب الآن، نحن أبناء القرن العشرين، مع بعض التطلعات الإيديولوجية للفلاسفة الذين عاشوا قبلنا ولا نتجاوب مع المادة المعرفية التي استعملوها في فلسفاتهم(36).

بناء على هذا يخلص الجابري إلى بلورة سؤاله الأساس : «كيف يمكن للفكر العربي المعاصر أن يستعيد ويستوعب الجوانب العقلانية و(الليبرالية) في تراثه. ويوظفها توظيفا **جديدا في نفس الاتجاه الذي وظفت فيه لأول مرة.** اتجاه محاربة الإقطاعية والغنوصية والتواكلية وتشييد (مدينة) العقل والعدل، مدينة العرب المحررة الديمقراطية والاشتراكية»(37).

يصرح الجابري إذن أن اهتمامه بالتراث يستجيب **لحاجة عملية** يفرضها وضع الذات العربية في الظرف الراهن. كما يعلن بأن استراتيجيته لا تبغي الهدم وإنما تبحث **«عما يمكن أن يساهم في إعادة بناء الذات العربية وهي المهمة المطروحة في الظرف الراهن»**(38). لا يعامل الجابري إذن التراث على أنه منهل للمعارف،

---

(33) محمد عابد الجابري، نحو التراث، ص ص 58-59.

(34) نفس، ص 22.

(35) نفسه، ص 40.

(36) نفسه، ص 59.

(37) نفسه، ص 66.

(38) نفسه، ص 6.

وهو لا «يهتم» بالمحتوى المعرفية للفلسفة ولا تهمه اللوينات التي يتخذها هذا المفهوم أو ذاك. عند هذا الفيلسوف أو ذاك. في هذا المؤلف أو في غيره. بل إنه لا يرى في هذه التحولات أي فرق : «فالفلسفة في الإسلام كانت عبارة عن قراءات وظفت نفس المادة المعرفية لأهداف إيديولوجية مختلفة متباينة»(39). إن كانت هناك تحولات وحركة فهي للوظائف الإيديولوجية لا للمادة المعرفية. والتاريخ تاريخ الإيديولوجية لا تاريخ الفلسفة.

لا عجب إذن أن تذوب الفوارق وأن تصبح مفهوم الوحدة هو مفتاح هذه الرؤية : «نحن ننطلق هنا من أن الفكر النظري في مجتمع معين وعصر معين يشكل وحدة متميزة ذات كيان خاص تذوب فيه، إذا أخذ بوصفه كذلك، مختلف الفروق والاتجاهات. إن **الحقيقة هنا هي الكل، لا الأجزاء**. ليست الأجزاء إلا تعبيرات وحيدة الجانب عن هذا الكل»(40). وهذه الوحدة على الصعيد الفكري تقابل وحدة على صعيد المجتمع تذوب فيها أيضا مختلف الفروق الاجتماعية والاقتصادية. «فالفلسفة العربية الإسلامية التي عالجناها من قبل ككل وكوحدة، أي كفكر يعالج إشكالية واحدة كانت هي نفسها جزءا من كل وعنصرا في وحدة، وليس هذا الكل وهذه الوحدة شيئا آخر غير المجتمع العربي الإسلامي في القرون الوسطى بكل مكوناته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والدينية»(41).

لا يعني هذا أن الجابري يجهل أن المجتمع العربي الإسلامي في القرون الوسطى كان مجتمع كثرة وتعدد(42)، مجتمعنا يغلي بالتناقضات والمشاحنات، كما لا يعني أنه يجهل الفرق بين الفرق، واختلاف المتأخرين عن المتقدمين، وتميز الفارابي عن الكندي، وابن رشد عن ابن باجة، ولكنه أراد أن يبين أن تلك التحولات التي عرفها تاريخ الفلسفة في الإسلام لم تكن تحولات من صميم ذلك «التاريخ»، وإنما كانت نتيجة متطلبات التوظيف الإيديولوجية للمادة المعرفيةنفسها ذلك التوظيف

---

(39) نفس، ص 24.

(40) نفسه، ص 27.

(41) نفسه، ص 50.

(42) نفسه، ص 102.

الذي يقتضي إبراز هذا الجانب وإغفال ذاك. فوراء ما يظهر تلك المادة المعرفية، وحياة ذلك المحتوى الميت.

ليست الفروق والاختلافات إذن إلا مفعولا لوحدة أولية هي ما يطلق عليه الجابري وحدة الإشكالية. تلك الوحدة التي تعكس بدورها هذه «الكلية» التاريخية التي هي المجتمع العربي الإسلامي في القرون الوسطى.

لعل في كل هذا ما يكفي ليؤكد ما ذهبنا إليه من كون الجابري يدور في فلك فكر بناء مقوماته ليست هي الهدم أوالتفكيك أو حتى النقد الفعلي، وإنما الوحدة والاستمرار والاستخدام والإيجابي لمفهوم الإيديولوجية.

إن كان العروي يرفض مبدئيا هذا الاستخدام، فإننا لا نستطيع أن نقول بالرغم من ذلك إن استراتيجية مغايرة لاستراتيجية الجابري، فهي أيضا استراتيجية بناءة. صحيح أن العروي قام في كتابه «الايديولوجية العربية المعاصرة» بنقد إيديولوجي لهذه الإيديولوجية. وبالفعل فإن مفهوم الأدلوجة عنده هنا مفهوم سلبي. إنها «صورة ذهنية غير مطابقة للقاعدة المجتمعية المنوطة بها»، غير أنه لا يستمر في هذا الاتجاه النقدي، وسرعان ما تتحول استراتيجية الهدم عنده إلى استراتيجية بناءة.

سبق أن قلنا إن دعوة العروي هي : كيف يستوعب الفكر العربي مكاسب العقل الحديث من عقلانية وموضوعية وفعالية. وهو يميز بين مقومات الفكر الحديث وبين إيديولوجية الغرب الإمبريالي الحالي، بين ما يطلق عليه منهجا وما يسميه إيديولوجية. المنهج نوع من التفكير على أساسه تتكون إيديولوجية أو مجموعة من القيم. «والإيديولوجية هي التي تتشبث بها الطبقة. أما المنهج فقد أصبح قاعدة مشتركة لكل التيارات الفكرية العصرية. لذلك فمن الناحية التاريخية الصرف، **الفكر الحديث هو أساسا الفكر البورجوازي**»(43) والماركسية، في شكلها التاريخي، هي وارثة هذا الفكر.

لقد حاول العروي في كتابه «الإيديولوجية العربية المعاصرة» فضح الغرب الذي أراد أن يبدعه المفكرون العرب. أو، كما يقول هو : «لقد أوضحت أن كل أدلوجة

---

(43) العرب والفكر التاريخي، ص 8.

تستوحي دورا من أدوار التاريخ الغربي الحديث»(44)، لتصنع منه غربا مطلقا بل تاريخا مطلقا.

غير أن بدل أن يستمر في الاستراتيجية نفسها ويدعو إلى فضح الغرب الذي ما يفتأ الغرب يمنحه ويفرضه، نراه يتحدث عن «منهج أصبح قاعدة مشتركة لكل التيارات الفكرية العصرية».

إن العروي يجتث دورا من أدوار التاريخ الأوروبي ليجعل منه عصارة تاريخ الإنسانية، وهو يعتقد أن هناك لحظة ينتهي عندها تاريخ الإيديولوجية كي يبدأ تاريخ الحقيقة، ينتهي النقد ليبدأ التلقين. ومايغفله هو أن إعادة بناء الذات، بناء للآخرين وأن الاستيعاب تلفظ وأن إعادة البناء هدم وأن حياة الفكر موت.

6 ـــ في الحداثة :

هذه العلاقة مع الحداثة الغربية كما يقدمها لنا العروي، أكثر المفكرين العرب تفتحا عليها، لا يظهر أنها تطرح لكثير من مفكرينا أدنى حرج. فالموقف الذي يتخذه معظمهم في ما يخص الحداثة لا يبدو أنه في حاجة إلى نقد ومراجعة. وهم يسلكون إزاء هذه المسألة منطقا يبدو، ظاهريا على الأقل، في غاية البساطة والوضوح. يتلخص هذا المسلك في خطوات في غاية التسلسل. وهم يبدأون أولا بالتساؤل عن «مقومات الحداثة كما يبغي علماء الاجتماع والسياسة، أو كما يتصورها منظرو الحداثة ودعاتها ؟»، فيحصرون تلك المقومات في «مجموعة من المفاهيم الرئيسية التي يتم تطوير المجتمع بناء عليها. وهذه المفاهيم تنحل في نظرهم إلى أربعة أو خمسة، وهي في النهاية مفاهيم الطبيعة والعقل والإنسان والمجتمع والتاريخ.

الخطوة المنطقية التي تلي هذا الحصر بطبيعة الحال هي التساؤل عما إذا كانت هذه المفاهيم متوفرة متحققة في جزئها أو كلها عند «نا». فإذا ما ظهر أنها كذلك، كان الاستنتاج السليم أن الحداثة ليست ظاهرة «حديثة» وأنها ليست حكرا على الآخر، بل إنها مبثوثة فينا. مغروسة في تراثنا، قديمة بقدمنا.

بطبيعة الحال قد يبلغ البعض في استخلاص ما يمكن استخلاصه وقد يقول

---

(44) العروي، **الأدلوجة**، ص 15.

لك أحدهم : «ان التحدي الذي أمامنا الآن ليس في عدم وجود مقومات التحديث عندنا، ولكن في غيابها عن وجداننا القومي منذ هزائمنا».

ولا داعي بطبيعة الحال أن نقف عند الهزائم التي يوردها صاحبنا لأنها لا تقف عند «سقوط* الأندلس»، بل قد ترجع إلى «داحس والغبراء».

إذا أردنا أن : نفهم «هذا المنطق، لا ينبغي أن نقع في حباله بطبيعة الحال، ونخوض في البحث عما إذا كانت مقومات الحداثة تلك قد توفرت بالفعل أم لا عند «نا» ؟ المهم أن نقف عند آلية التفكير ذاتها، ونتسائل عما إذا كان هذا النوع من الطرح لمسألة الحداثة لابد وأن يدع جوهر القضية يفلت من يده.

ذلك أن ما «يميزه» هو كونه ينسى أن المقوم الأساسي للحداثة هو بالضبط التحديث، أي **الانفصال** عن القديم. مادام الفكر يحاول أن يبتلع كل ما جد على وجه البسيطة ليرده إلى الذات والماضي والتاريخ فإنه يقضي على فكرة التحديث ذاتها.

ذلك أن الحداثة هي قبل كل شيء قدرة على الانفصال. إنها ابتعاد وقطيعة. وهي ليست ابتعادا عن الآخر بقدر ما هي ابتعاد عن الذات. إنها ما تنفك تتنكر لذاتها وتنفصل عنها. فنحن، كما كتب أحدهم «نبحث عن ذواتنا في الغيرية فنجدها فيها. لكن عوض أن نمتزج بهذا الآخر الذي اخترعناه، وهو ليس سوى صدانا، فإننا نبادر إلى الانفصال عن هذا الشيخ، فنتركه وراءا مسرعين من جديد إلى البحث عن ذواتنا، إلى مطاردة ظلنا. جري متواصل نحو مكان آخر على الدوام»، نحو ماذا ؟ نحو الحداثة.

كي لا نختتم :

وبعد... لن نختتم هذا العرض لما نعتقده أهم القضايا الفكرية التي يدور حولها الجدال في عالمنا العربي، لا لصعوبة منهجية وإنما لصعوبة وجودية إن صح التعبير. ذلك أن القضايا المطروحة مازالت، ولا تزال، تشغل بال المفكرين عندنا، لا لصعوبتها النظرية فحسب، بل لما تتصف به من تشابك، وما يعترضها من عوائق فكرية أولا، ولكن أيضا عوائق مادية ووجودية، ولعل بلورتها وحصرها خطوة أولى لبداية تبين الحلول ورسم الآفاق.

سلا في 97/11/24
المغرب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفلسفة العربية على مشارف القرن المقبل

عادل ضاهر

في عالم يوشك أن يودع قرنا ويستقبل قرنا آخر وتنشط فيه قوى التغيير على كل صعيد وفي كل مجال، ما هو واقع الفلسفة العربية وما هو طموحها ؟ في عالم تتجاوز فيه الفلسفة ذاتها باستمرار، ما هو موقع الفلسفة العربية وإلى أن تتجه ؟

لا أظن أن أحدا من المهتمين بشؤون الفلسفة سيفاجأ مما سأقوله، ألا وهو أنه لا وجود، أصلا، لفلسفة عربية ليكون لها موقعها وطموحها في هذا العالم المتغير. يوجد فقط جامعيون عرب يقوم معظمهم بدور الشارح لفكر سواه من فلاسفة الغرب أو فلاسفة العرب القدامى، من مسلمين وغير مسلمين. والبقية التي لا تكتفي بدور الشارح أو المؤرخ للفكر الفلسفي لا نجد بين أفرادها، باستثناء قلة منهم، من يفعل أكثر من محاكاة هذه الفلسفة الغربية أو تلك وإلباسها لباسا عربيا أو إسلاميا. ما ينطبق على الأخيرين هو أن ممارستهم للفلسفة لا تُخرج إلا في النادر محاولات جادة لتمثل ما يتسرب إلى ثقافتنا من أفكار فلسفية غربية على نحو يطوعها وفق مقتضيات شروطها البيئية الجديدة. والأندر من هذا أن يُخرج تفلسفهم محاولات لإخضاع هذه الأفكار للتقويم والنقد. فالمشتغلون بالفلسفة عندنا من ذوي التوجه الغربي لا يفعلون، في أكثر الأحيان، ما يتجاوز تبني هذه الأفكار على علاتها. فلا محاولة، ولو متواضعة، من قبلهم لتطوير هذه الأفكار أو تعديلها على نحو يعطيها شيئا من خصوصيات الوضع الذي صار يشكل بيئتها الجديدة. هل كان عبد الرحمن بدوي، مثلا، في كتابه «الزمان الوجودي» أكثر من صدى لمارتن هيدجر في كتابه «الوجود والزمان» ؟ وزكي نجيب محمود في كتابه «خرافة الميتافيزيقا»، الذي بدل عنوانه في آخر طبعة له إلى «موقف عن الميتافيزيقا»، كما في كتابه «المنطق الوضعي»، هل فعل أكثر من نقل الفلسفة

الوضعية، في شكلها غير المتطور وغير المعقول، نقلا أمينا ؟ وفي مجمل كتابات عزمي إسلام، هل نقرأ عزمي إسلام أم شيئا من فتجنشتين وشيئا من كارل همبل Hempel وسواهما من فلاسفة التحليل ؟ وماذا عن مجمل كتابات زكريا إبراهيم ؟ هل نجد فيها أكثر من محاكاة لكتابات بعض الفلاسفة الإفرنسيين من وجوديين وبنيويين وسواهم ؟ وهل تجاوز ياسين خليل وماهر عبد القادر، في معالجتهما للقضايا المتعلقة بفلسفة العلوم، ما أنتجه العالم الأنجلوسكسوني ؟ وما الذي أضافه شارل مالك إلى التومائية ؟

وما تجدر ملاحظته هنا أن ما يفسر لماذا هذا الاتجاه الفلسفي أو ذاك هو الذي يتم نقله إلى العربية والتعامل معه وكأنه يمثل قمة التفلسف والنظر إلى أدواته المنهجية وكأنها السبيل الوحيد القمين بوصولنا إلى الحقيقة، أن ما يفسر ذلك ليس، على الأغلب، شيئا يتعلق بقناعة الناقل بصحة هذا الاتجاه بقدر ما يتعلق بكون البلد الغربي الذي يجد هذا الاتجاه تربة صالحة فيه هو مصدر مهم للمؤثرات الثقافية التي يخضع لها بلد الناقل. إذا أخذنا مصر، مثلا، التي خضعت لمؤثرات ثقافية فرنسية وأنجلو أمريكية، على حد سواء، نجد انقساما واضحا بين المشتغلين بالفلسفة. فالذين اتفق أن خضعوا لمؤثرات الثقافة الأنجلو أمريكية، كزكي نجيب محمود وعزمي إسلام وماهر عبد القادر وسواهم، أقبلوا على نقل الاتجاهات التي صادف أنها كانت سائدة في انجلترا والولايات المتحدة في فترة تكوينهم الفلسفي. أما الذين صادف أن خضعوا لمؤثرات الثقافة الفرنسية، كعبد الرحمن بدوي وزكريا إبراهيم، فإنهم تمثلوا الاتجاهات التي كانت سائدة في فرنسا في فترة تكونهم الفلسفي. من هنا نفهم اهتمام أعضاء الفريق الأول بتعريفنا بأفكار هيوم، وبرتراند رسل، وجي. إي. مور، وفتجنشتين وألفرد جولز آير، وكارل همبل، وبتوظيفهم بعض هذه الأفكار، هم أنفسهم، في مجال تفلسفهم، وانصباب جهود أعضاء الفريق الثاني، بالمقابل، على نقل وتوظيف الأفكار الوجودية والشخصانية والبنيوية.

ولكن إذا أخذنا المغرب، مثلا آخر، فلن نجد أي إقبال، إلا في النادر، على غير ما تنتجه أدمغة الفرنسيين. الشيء نفسه يكاد ينطبق على لبنان، على الرغم من وجود أكثر من جامعة أمريكية فيه. فالثقافة الفرنسية مازالت هي الثقافة الأكثر نفوذا في هذا البلد، مما يفسر لماذا ليس لاتجاهات الفلسفة الأنجلو أمريكية سوى حضور ضعيف في الإنتاج الفلسفي للبنانيين. العكس ينطبق على العراق، مثلا،

حيث المشتغلون بالفلسفة فيه هم، باستثناء قلة منهم، من الذين لم يحتكوا سوى بصورة سطحية، بالاتجاهات الفلسفية خارج بريطانيا. ولذلك نجد كتاباتهم عاكسة للمؤثرات الثقافية الأنجلو سكسونية ومتمثلة لهذا الجانب أو ذاك للفكر الفلسفي السائد فيها.

لا تنحصر مصادر المؤثرات التي يخضع لها المشتغلون بالفلسفة عندنا في الثقافتين الفرنسية والأنجلو أمريكية، وإن كانتا هما الأهم. فإن أي مسح دقيق لواقع الممارسة الفلسفية في العالم العربي لابد أن يخرج بالنتيجة أن لجميع الاتجاهات الفلسفية المهمة في الغرب ممثلين في هذه الرقعة من العالم. وليس بعيدا عن الصدق ما قاله حسن حنفي عن المشتغلين بالفلسفة عندنا ومفاده أنهم وكلاء حضاريون للفكر الغربي(1). ولكن لا يمكنني أن أجاري حسن حنفي هنا في النظر إلى ظاهرة محاكاة مفكرينا وترويجهم للفكر الغربي على أنها مجرد نتيجة لانبهارهم بالفكر الغربي وتضخيمهم الزائد لأهميته وقيمته. كذلك ليس بتحجيم هذا الفكر نضع حدا لهذه الظاهرة ولا بالعودة إلى تراثنا الفكري لننهل منه ما يمكن أن يخدم قضايانا الحاضرة، بعد عصرنته أو إخضاع فهمنا له لمقولات حديثة.

أعتقد أنه تبسيط زائد لظاهرة المحاكاة الفكرية للغرب أن نعزو هذه المحاكاة إلى مجرد انبهار بالفكر الغربي أو بعض أعلامه. قد ينطبق على بعض مفكرينا أنهم منبهرون بالغرب ومنجزاته المادية والعلمية والفكرية، ولكن مسألة المحاكاة أعمق بكثير من أن تكون مسألة انبهار بالغرب، ليس إلا. ثمة عوامل أساسية تتعلق بالثقافة السائدة في ظهرانينا تفسر إقبالنا على الفكر الغربي، سواء كنا نشتغل بالفلسفة أو بحقول أخرى. من أهم هذه العوامل توقف تطورنا الثقافي لقرون عديدة، بحيث إننا عندما ابتدأنا نستيقظ من سباتنا الثقافي عن طريق انفتاحنا الجزئي على الغرب، لم تكن في حوزتنا الأدوات اللازمة لتحويل احتكاكنا بالثقافة الغربية الوافدة إلى تفاعل بين ثقافتين متكافئتين، فيقوم كل طرف بدور المتلقي والمعطي على حد سواء. لم يكن لدينا، في الواقع، كما ليس لدينا الآن، أي شيء نعطيه. واجهنا ونواجه العالم الحديث بثقافة أقرب إلى القرون الوسطى، ثقافة لا يعادل خلوها

---

(1) حسن حنفي، «موقفنا الحضاري»، **الفلسفة في الوطن العربي المعاصر**، بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الأول، (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية، 1985)، ص 31.

من الفكر العلمي الحديث إلا خلوها من الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفلسفي. ولا ننس هنا أن الفلسفة بالذات صارت الأقل حضورا في ثقافتنا، منذ جرى تكفير الفلاسفة، وأن شعار «من تمنطق فقد تزندق» مازالت له أصداء قوية في ثقافتنا حتى هذه اللحظة.

السمة البارزة لثقافتنا، في بداية مواجهتنا للغرب فيما صار يعرف بـ «عصر النهضة العربية»، هي هي السمة البارزة لثقافتنا اليوم، ألا وهي سمة الفراغ الفكري. ولذلك لم يكن من الصعب حينذاك، وليس من الصعب اليوم، تسرب شتى الأفكار أو التيارات الفكرية الوافدة من الغرب إلى ثقافتنا لملء هذا الفراغ الفكري أو بعض منه. والذين توخوا تحقيق نهضة سريعة لبلدهم كانوا الأكثر تقبلا لمنجزات الغرب المادية والفكرية على حد سواء. لم يجدوا من الحكمة في شيء أن يعودوا إلى تراثهم القديم لينهلوا منه ويبنوا فكرا أو فلسفة حديثة مستلهمة منه، بعامل توقف تطورنا الثقافي قرونا عديدة، مما جعل جسر الهوة بين القديم والحديث شبه مستحيل. من يطلب العودة إلى هذا التراث القديم، الإسلامي أو السابق على الإسلام، لبناء فكر وفلسفة عربيين جديدين هو كمن يطلب من الأوروبي، مثلا، العودة إلى تراث القرون الوسطى المسيحية أو التراث اليوناني لتحقيق غرض مماثل. أن نطلب شيئا كهذا من الأوروبي هو أن نطلب منه التخلي عن كل منجزات الحداثة، ابتداء بمنجزات عصر النهضة الأوروبية وانتهاء بمنجزات العصر الحالي.

الدافع الأساسي، إذن، لتوجه بعضنا نحو الفكر الغربي لملء الفراغ في ثقافتنا العقلية هو نفسه الدافع لتوجهنا نحو التكنولوجيا الغربية لملء الفراغ في ثقافتنا المادية. وهذا الدافع هو تحقيق نهضة سريعة للعرب فلا يبقون على هامش الحداثة، بل يدخلون عالمها من بابها الواسع ليساهموا في الحضارة العالمية على قدم المساواة مع الشعوب المتمدنة. والمثال الذي ابتغى بعض مفكرينا التمثل به هو مثال تركيا التي حاول أتاتورك دمجها في أوربا دمجا شبه تام لتحقيق تطابق بين موقعها الجغرافي وطابعها الثقافي. ولاشك أن زكي نجيب محمود كان ينطق باسم معظم هؤلاء المفكرين عندما قال في كتابه «شروق من الغرب» :

> عندي أن الجواب واضح لا تردد فيه ولا غموض لمن أراد أن ينظر إلى الأمور نظرة جادة حازمة، وهو الجواب

> الذي أجابت به تركيا صريحة جريئة مخلصة، الجواب الواحد الواضح هو أن نندمج في الغرب اندماجا في تفكيرنا وآدابنا وفنوننا وعاداتنا ووجهة نظرنا إلى الدنيا. الجواب الواحد الواضح هو أن تكون مصر قطعة من أوروبا، كما أراد لها إسماعيل وكل من يريد لها النهوض الذي لا يكبر ولا يتعثر(2)

ليست المسألة، إذن، مسألة انبهار بالغرب بقدر ما هي، من وجهة نظر زكي نجيب محمود ومن لف لفه، مسألة تتعلق بكيفية تأمين الطرق القمينة بتحديث عالمنا وإزالة الأسباب المسؤولة عن تهميشه حضاريا. يمكننا هنا أن نلخص ما قاد مفكرين كزكي نجيب محمود إلى موقفهم القاضي بالاندماج في الغرب في الخطوات الآتية :

أولا، إذا كان الغرض الأساسي لنا نحن العرب هو الدخول في عالم الحداثة، إذن ينبغي ردم الهوة بيننا وبين عالم الحداثة التي نتجت عن توقف تطورنا الحضاري منذ بداية انهيار الأمبراطورية الإسلامية. ثانيا، لا يكفي لردم هذه الهوة استيراد منجزات الغرب التكنولوجية، وكأن التعامل مع هذه المنجزات ومستلزماتها أمر مستقل تماما عن القيم أو النظرة إلى الحياة والكون والفن الغربية. بمعنى آخر، لا يجدي استيراد وسائل التحديث دون تمثل قيم الحداثة. ثانيا، إن قيم أو نظرة العرب إلى الحياة والكون والفن لا تنطوي على أي شيء من دلالات الحداثة، مما يعني أنها ليست من النوع القمين بدمجهم المنجزات التكنولوجية الحديثة دمجا حقيقيا في صلب البنى التحتية لنظامهم الاجتماعي. رابعا، لا أمل هنا في أن تقود العودة إلى تراثنا الخاص، الفكري، والنفسي، إلى إجراء التعديل الجذري المطلوب في قيمنا أو نظرتنا على النحو الذي يتناسب مع متطلبات التحديث. إذن، من الواضح هنا، في ضوء ما تقدم، أنه مادام مطلبنا هو تحديث عالمنا ومطلب التحديث لا يمكن فصله عن تمثل قيم الحداثة، فلم يبق أمامنا سوى «أن نندمج في الغرب اندماجا في تفكيرنا وآدابنا وفنوننا وعاداتنا ووجهة نظرنا إلى الدنيا».

الخيار الذي واجهنا به مفكرون كزكي نجيب محمود يتلخص في الآتي : إما

---

(2) زكي نجيب محمود، **شروق من الغرب**، (القاهرة، 1951)، ص 223.

التخلف أو القطعية مع الماضي والاندماج في الغرب. ولكن هذا الموقف يتجاهل واقعة بسيطة، ولكن جد مهمة، ألا وهي أن للفكر والقيم والنظرة إلى الحياة والكون والفن شروطها الاجتماعية والتاريخية ولا يمكن، عمليا وواقعيا، بترها عن هذه الشروط وغرسها في غير بيئتها. ولذلك فإن مسألة الخروج من وضع التخلف، وإن كانت تعني لنا القطيعة مع الماضي وتجاوز القيم الموروثة، إلا أنها، في المقام الأول، مسألة تثوير للنظام الاجتماعي من داخله ووفق الشروط الخاصة به، بغية تحقيق الغايات التي تتناسب مع الإمكانيات الموضوعية الكامنة فيه، وليست قط مسألة اندماج أو عدم اندماج في الغرب.

ولكن حتى عندما نفهم المسألة على هذا النحو فلا ننظر إلى القطيعة مع الماضي على أنها صنو الاندماج في الحداثة الغربية، سنجد هناك من يعترض على الدعوة إلى القطيعة مع الماضي على أنها صنو التنكر للهوية الثقافية. هذا الاعتراض جد واه، في نظري. فالمسألة الأساسية ليست مسألة تنكر أو عدم تنكر لهويتنا، بل كيف نملأ الفراغ الفكري والثقافي في حاضرنا الذي ولدته عصور من الركود الحضاري على كل المستويات. هذا الفراغ الذي ما كنا لنواجهه اليوم لو أن مجتمعاتنا لم يتوقف تطورها على مدى قرون عديدة. هذه المسألة مطروحة على المفكر، بعامة، وعلى المشتغل بالفلسفة، بخاصة. إنها مسألة تتعلق بكيف نحدد مسارنا الفكري والفلسفي في هذه اللحظة في تاريخنا وما إذا كان ينبغي الانطلاق من تقاليد فكرية مدفونة في تراثنا ولم تعد فاعلة في حياتنا اليوم أم تجاوز هذه التقاليد ومحاولة الاستفادة من آخر تطورات الفلسفة كما نجدها في التراث الفلسفي العالمي. المسألة هي مسألة اعتراف بأن القضايا التي شغلت عقول مفكرينا وفلاسفتنا في القرون الوسطى لم تعد قضايانا وأن تفلسفهم، على مختلف أنواعه ومناهجه، استنفد أغراضه.

يمكننا أن نرى بصورة أوضح لماذا لا تشكل الدعوة إلى القطيعة مع الماضي، في السياق الحالي، تنكرا لهويتنا الثقافية عن طريق قيامنا باختيار فكري بسيط. فلنحاول هنا، بصفتنا نشتغل بالفلسفة، أن نتصور ما الذي كان سينطبق على فكرنا الفلسفي بخصوص علاقته بالماضي، فيما لو أن مجتمعاتنا لم تخرج عن خط تطورها ويُصبها الجمود كل هذه القرون. لا أظن أن أحدا، بعد قيامه باختبار فكري كهذا،

سيصل إلى النتيجة أن ما كان سينطبق على فكرنا الفلسفي، فيما لو توافر الشرط المعني، لن يكون موازيا، على نحو ما، لما ينطبق على الفكر الأوروبي المعاصر بخصوص علاقته بفكر القرون الوسطى المسيحية. بمعنى آخر، ما سيوضحه قيامنا باختبار فكري كهذا هو أنه لو قيض لنا أن ننمو، حضاريا، نمونا الطبيعي لكنا الآن في وضع قطيعة (ليس بالمعنى المطلق طبعا) مع الماضي، ومع ذلك، لن يكون لدى أحد أي سبب للقول إن هذه القطيعة أفقدتنا هويتنا أو أي شيء آخر من هذا القبيل، مثلما ليس لدى الإفرنسي، مثلا، أي سبب للقول إن القطيعة الفكرية بين الفكر الفرنسي المعاصر والفكر الفرنسي في القرون الوسطى أفقد الافرنسيين هويتهم الثقافية.

ولكن ــ قد يعترض معترض ــ ألا يستوجب الحفاظ على شخصيتنا القومية تأصيل فكرنا، أفلسفيا كان أم خلاف ذلك، في تراثنا الخاص ؟ إن قصد من يعترض على هذا النحو ليس حضنا على الانشغال بالقضايا الفكرية أو الفلسفية التي شغلت الأقدمين أو تبني مناهجهم، بل التنبيه على الأهمية المزعومة لتمثل تلك العناصر في فكرهم التي يفترض أنها تعبر عن «جوهر» شخصيتنا، بعد صقلها وتطويرها، أو، على الأقل، ضمان عدم تضارب فكرنا الحديث مع المرامي الأساسية لشخصيتنا كما تجلت في تراثنا الفكري والروحي على مر العصور. أصحاب هذا الاعتراض يجدون في تأصيل الجديد في القديم، على النحوالمقترح، الطريقة الفضلى لتجنب القياس الأقرن (إما التخلف أو القطيعة مع الماضي) الذي واجهنا به المنادون بالتوجه نحو الغرب. بهذه الطريقة، كما يزعمون، ننجح في الحفاظ على هويتنا القومية، دون التخلي عن مطلب التحديث.

كسب الموقف الأخير قبولا واسعا، خصوصا لدى أصحاب التوجه القومي بحكم حرصهم على تأكيد الهوية القومية للعربي وضمان استقلالية العرب الفكرية باعتبارها شرطا ضروريا لاستقلاليتهم السياسية. وكان من نتائج التأكيد الزائد على الأصالة أن عددا من مفكرينا الحريصين على تبني مواقف فلسفية لها جذورها العميقة في الغرب، كالموقف العقلي والموقف التجريبي والموقف المادي، جعلوا شغلهم الشاغل البحث عن نزعات أو اتجاهات في تراثنا الفكري تجسد أو تبدو، بالأحرى، أنها تجسد مواقف مماثلة. وحسين مروة وطيب تيزيني مثالان معروفان لمحاولات كهذه. وقد ظهر نتيجة هذا التأكيد الزائد على الأصالة ميل أخرق لدى

عدد من المشتغلين بقضايا التراث عندنا للتذرع بأوهى الحجج والتعليلات للبرهنة على استباق فلاسفتنا أو مفكرينا القدامى الفلاسفة أو المفكرين الغربيين الحديثين والمعاصرين في طرحهم لهذه الفكرة الفلسفية أو تلك. فطالما قرأت أن بعض الفلاسفة المسلمين استبق ديفيد هيوم في تحليله للعلاقة السببية أو ديكارت في شكه المنهجي، وأن ابن خلدون استبق النظرية المادية التاريخية، وأن نزعة التحليل اللغوي، التي نجدها في كتابات فتجنشتين المتأخرة أو في أدبيات جماعة أكسفورد، لها جذورها العميقة في كتابات بعض علماء الإسلام وفلاسفتهم.

لا يعني هنا مدى صحة ادعاءات كالأخيرة، بل فقط الأطروحة القاضية بتأصيل فكرنا الفلسفي الحالي في شخصيتنا الثقافية أو القومية كما تجلت في تراثنا الفلسفي. هذه الأطروحة تقوم على مصادرة ميتافيزيقية مؤداها أن لنا بصفتنا أمة، جوهرا نفسيا ثابتا ذا تجليات متنوعة في المجال الروحي كما في المجال الفكري والفلسفي. هنا لابد من طرح السؤال التالي : كيف يمكن للمشتغل بالفلسفة أن يعرف ما هي الأفكار الفلسفية التي تشكل تجليا لهذا الجوهر النفسي المزعوم وما هي الأفكار الفلسفية التي لا تشكل تجليا له ؟ من الواضح أن الجواب عن هذا السؤال يتوقف على معرفتنا السمات المكونة لهذا الجوهر النفسي. ولكن ما هو واضح أيضا أن معرفة هذه السمات لا يمكن أن تكون مباشرة، أي لا يمكننا النفاذ إلى هذا الجوهر النفسي المفترض إلا عن طريق العودة إلى تجلياته المزعومة. هنا نجد أنفسنا إزاء معضلة إبستمولوجية تستعصي على الحل. فالعودة إلى التجليات المعنية هي، في واقع الحال، عودة إلى تراث ثقافي ضخم فيه من التباين والاختلاف مثلما فيه من التقارب والائتلاف. والتباين أو الاختلاف الذي نجده فيه يصل إلى حد لا يعقل عنده اعتبار كل ما فيه تجليا لجوهرنا النفسي المفترض. إذن، حتى نعرف هذا الجوهر على حقيقته (أي نعرف السمات المكونة له)، علينا أن نمتلك معيارا مستقلا للتمييز بين ما يبدو أنه تجل لهذا الجوهر من مظاهر وجودنا الثقافي وما هو تجل حقيقي له. ولكن ثمة دور منطقي واضح هنا. إذ لا يمكننا أن نمتلك معيارا كهذا، إلا إذا كنا في وضع يسمح لنا بالنفاذ بصورة مباشرة إلى جوهرنا النفسي المفترض لنعرفه على حقيقته، أي لنعرف السمات المكونة له. إذن، حتى نعرف هذا الجوهر النفسي على حقيقته، علينا أن نعود إلى تجلياته في تراثنا الثقافي.

ولكن حتى نعرف ما هي تجلياته الحقيقية في هذا التراث، علينا أن نعرف هذا الجوهر النفسي على حقيقته.

علاوة على ذلك، فما الذي يمكن أن يفسر وجود جوهر نفسي ثابت لأي جماعة قومية أو ثقافية ؟ هل نتبنى هنا نظرة كنظرة مونتسكيو، مثلا، ونعتبر البيئة الجغرافية محتمة لشخصية الجماعة، ألا وهي نظرة تفتقر إلى أي دليل علمي ؟ أم نتبنى وجهة نظر الحتميين البيولوجيين فنجعل التكوين السلالي للجماعة محتما لشخصيتها، منكرين بذلك كل الأدلة القومية المناقضة لوجهة النظر هذه ومغفلين حقيقة أن التكوين السلالي لأي جماعة ليس ثابتا على نحو مطلق، نظرا لكون تاريخها تتخلله بين الحين والآخر فترات من الاختلاط الدموي مع جماعات أخرى ؟ وإذا لم تكن لا العوامل الجغرافية ولا العوامل البيولوجية هي التي تفسر امتلاك جماعة لجوهر نفسي مزعوم، فأي عوامل سوى ذلك يمكن أن تفسر هذا الأمر ؟

لننتقل الآن إلى تناول مشكلة أخرى تتعلق بالدعوة إلى تأصيل فلسفتنا المعاصرة في تراثنا الفلسفي. من الملاحظ هنا أن التراث الذي يفترض أن نؤصل فلسفتنا فيه هو، في الواقع، «تراثات» لا تراث واحد ؛ منها ما يعود إلى العصور السابقة على الإسلام ومنها ما يعود إلى الفترة الإسلامية. وهي متنوعة الأصول والروافد إلى حد كبير. وكائنة ما كانت المرحلة أوالفترة التي نختار العودة إليها، ما سنجده فيها، على صعيد الإنتاج الفلسفي أو شبه الفلسفي، هو خليط من الاتجاهات والمدارس الفكرية والفلسفية المتقاربة أحيانا والمتضاربة إلى حد التناقض أحيانا أخرى. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو الآتي : إلى أي مرحلة أوفترة زمنية ينبغي أن نعود، وما الذي ينبغي أن نستصفيه مما أنتج فيها من فلسفة لنؤسس عليه ؟ وبأي معيار نقرر ذلك ؟ هل نعمل هنا باقتراح محمد عابد الجابري، مثلا، القاضي بالعودة إلى الفترة المغربية–الأندلسية التي شهدت تطور علوم البرهان وازدهر فيها التيار العقلي الممثل بابن رشد، وليس إلى التراث المشرقي الذي تطغى عليه، بحسب اعتقاد الجابري، النزاعات العرفانية والصوفية وترجح فيه كفة النقل على كفة العقل ؟ أم نعمل باقتراح حسن حنفي القاضي بالعودة إلى ما يسميه بـ «تراث المعارضة»، وليس إلى التراث الذي باركته الطبقات الحاكمة، لننهل منه

ما يمكن تجديده ليصير أكثر ملاءمة لمقتضيات عصرنا ؟(3) أم لعل الأجدى هو العمل باقتراح أدونيس المتضمن جعل عودتنا إلى التراث عودة «استبصار معرفي يستصفي البعد الحضاري الخلاق»(4) في هذا التراث، دون تحيز للتراث العقلي أو التراث الصوفي والعرفاني أو التراث النقلي. أم لعله من الضروري أن نجعل هذه العودة، كما هومضمر في معالجة حسين مروة وطيب تيزيني لقضايا التراث، عودة «استبصار معرفي» يستصفي البعد المادي أوالنقدي له.

لا تستنفد الاقتراحات الأخيرة كل الاقتراحات الممكنة أو الفعلية التي تتعلق بالسؤال المطروح. ولا يعنيني هنا، في الواقع أي اقتراح من هذه الاقتراحات بالذات. ما يعنيني، في المقام الأول، هو **المعيار** الذي ينبغي اللجوء إليه في تعاملنا مع تراثنا الفلسفي، بوصفنا فلاسفة، وليس، مثلا، بوصفنا مؤرخي فلسفة. وما أريد التأكيد عليه توا هو أن ثمة معيارا واحدا يمكن قبوله، في هذا السياق، هو المعيار الفلسفي. ما أعنيه هو أن قبول اقتراح كاقتراح الجابري أو حنفي أو أي اقتراح بديل لا يجوز أن يرتكز على أي أساس إيديولوجي أو منفعي، مثلا، بل فقط على أساس فلسفي. أن أختار، مثلا، الكشف عن التراث العقلي وإحياءه هو أن أفعل هذا لقناعتي بصحة الاتجاه العقلي. أو أن أختار «تراث المعارضة» لا «تراث السلطة» أو التراث الذي تطغى عليه النزعات المادية، لا المثالية، هو أن أختار ما أعتقد بتفوقه على بدائله. ولكن هل يجوز أن يقوم اعتقادي بصحة هذا الاتجاه أو ذاك أو بتفوق هذا الاتجاه على ذاك على غير الاعتبارات الفلسفية، ولم يعد ما أفعله ذا قيمة فلسفية، بل، على الأرجح، قيمة إيديولوجية أو منفعية.

ولكن ــ قد يتساءل واحدنا ــ ما أهمية كل هذا ؟ جوابي يتلخص في الآتي : إذا كان المعيار الذي ينبغي أن يوجه المشتغل بالفلسفة، في تعامله مع التراث الفلسفي لأغراض **فلسفية**، هو معيار فلسفي، في الدرجة الأولى، إذن حتى يمتلك واحدنا هذا المعيار، ينبغي أن يكون تكونه الفلسفي مكتملا أو شبه مكتمل. وهذا يعني، بدوره، أنه ينبغي أن يكون قد كوَّن قناعاته الفلسفية بصورة سابقة على تصديه لأي أسئلة تتعلق بكيف ينبغي أن يتعامل مع التراث وكيف يقرر ما الذي

---

(3) حسن حنفي، «موقفنا الحضاري»، ص 28.

(4) أدونيس، «حداثة الشيء أم حداثة الإنسان ؟» **أبواب**، العدد 1، صيف 1994، ص 11.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يصلح منه لأغراضه الفلسفية وينبغي، بالتالي، إحياؤه أو إعادة بنائه وغير ذلك. بدون أن يكون واحدنا ذا قناعات فلسفية، فإنه لن يكون في وضع يسمح له بأن يقف موقفا نقديا من تراث أمته أو تراث الأمم الأخرى الفلسفي. إذن، أن يحضنا هذا المشتغل بالفلسفة أو ذاك على العودة إلى تراثنا الفلسفي لأحياء ما يصلح منه لأغراض فلسفية، وليس إيديولوجية أو ما شابهها، هو أن يفترض مسبقا أنه يخاطب عقولا اكتمل تكونها الفلسفي ويمتلك أصحابها، مثلما يمتلك هو نفسه، المعايير والأدوات الفلسفية اللازمة لاتخاذ موقف نقدي عن هذا التراث. ولكن هذا، بدوره، يفترض أننا، مثله، نمتلك فكرا فلسفيا ما ومنهجا ما للتفلسف وأننا استطعنا امتلاكهما بصورة مستقلة وسابقة، بالتالي، على أي محاولة متعمدة من قبلنا لتأصيل فكرنا الفلسفي في هذا الجانب أو ذاك من التراث الفلسفي الخاص بنا.

المسألة، إذن، ليست، ولا يمكن أن تكون، مسألة تأصيل لفكرنا الفلسفي الجديد في التراث بقدر ما هي مسألة اتخاذ موقف نقدي من التراث في ضوء قناعات فلسفية مسبقة وعلى أساس منهج فلسفي مستقل. وإذا ظل بعضنا يصر على اعتبارها مسألة تأصيل للجديد في القديم، فلابد أن ينتهي إلى احتضان مفارقة تستعصي على الحل لسبب واضح : لتأصيل فكرنا الفلسفي الجديد في التراث، لا مفر لنا من استصفاء عناصر أو جوانب منه دون سواها، بحكم تضارب اتجاهاته ومدارسه ومذاهبه الفلسفية، أي لا مفر من اتخاد موقف نقدي منه. ولكن الموقف النقدي منه هو موقف فلسفي، في المقام الأول، ويفترض، بالتالي، امتلاكنا فكرا ومنهجا فلسفيين بصورة سابقة على أي محاولة واعية من قبلنا لتأصيل الجديد في القديم. إذن ــ وهنا تكمن المفارقة ــ شرط أن يكون فكرنا الفلسفي الجديد مؤصلا في التراث هو ألا يكون مؤصلا في التراث.

لا يجوز تسرع واحدنا في الاستنتاج من تحليلنا السابق أن القطيعة مع الماضي، فلسفيا، لا تفهم إلا كما فهمها زكي نجيب محمود في كتابه «شروق من الغرب»، أي على أنها تقضي بالاندماج التام في الغرب ومحاكاة أفضل ما أنتجه في مجال الفلسفة. حتى نوضح لماذا لا يجوز فهمها كذلك، لنبدأ بالسؤال : ما الذي يعنيه التوجه نحو الغرب في السياق الحالي ؟ فعالم الفلسفة في الغرب ليس شديد التنوع فحسب ومليئا بالتيارات والاتجاهات المتعارضة، بل هو أيضا عالم لا يثبت على

حال. إنه عالم متغير على نحو مذهل ومشوش، عالم متخط لذاته باستمرار. ما يكاد يظهر اتجاه فلسفي جديد يتحدى السابق في مصادراته ومقولاته ومنهجه وينجح، عاجلا أو آجلا، في إضعاف نفوذه، وحتى تهميشه. فما هو مطلوب من فلاسفتنا العرب فعله، إذن، إزاء عالم الفلسفة المتغير هذا ؟ هل المطلوب هو مجرد تبني لاتجاه من هذه الاتجاهات وإلباسه لباسا عربيا أو إسلاميا، كما فعل زكي نجيب محمود في تبنيه للتجريبية المنطقية أو محمد عزيز الحبابي في تبنيه للشخصانية أو عزمي إسلام في تبنيه الفلسفة التحليلية ؟ وما هو المعيار هنا لتبني هذا الاتجاه الفلسفي أو ذاك ؟ ألا يفترض في واحدنا أن يكون قد نضج أو تكون فلسفيا يمتلك المعيار المناسب للوقوف موقفا نقديا من الفلسفة الغربية، مثلما يفترض فيه أن يكون قد نضج أو تكون فلسفيا يمتلك المعيار المناسب للوقوف موقفا نقديا من تراثه الفلسفي الخاص ؟ الجواب هو حتما بالإيجاب، وإلا يكون تبني واحدنا لهذا الاتجاه الفلسفي أو ذاك من الاتجاهات الفلسفية في الغرب أمرا عشوائيا أو منوطا فقط بعامل الصدفة (أي بعامل كونه، مثلا، درس في بلد غربي خلال فترة سيطرة هذا الاتجاه فيه) أو بعوامل إيديولوجية.

علاوة على ذلك، فما هي الحكمة من وراء تبني هذا الاتجاه الفلسفي أو ذاك من الاتجاهات الفلسفية المعروفة في الغرب، ألا وأنها، في مجملها، لا تتخطى كونها محاولات لإعادة الفلاسفة الغربيين النظر في طبيعة وأغراض الفلسفة في عصر استقلت فيه نشاطات معرفية كثيرة عن الفلسفة، مما ولد أزمة حادة في صميم الفكر الفلسفي وحالة من عدم الثقة بالذات ؟ التحدي الذي يواجهه الفلاسفة الغربيون اليوم يتخلص في الآتي : كيف يمكن تحديد، بل هل يمكن تحديد دور جديد للفلسفة، بعد تقلص امبراطوريتها الفكرية، وإزالة عدم الثقة بالذات التي ابتليت بها من جراء النجاح النسبي للحقول المعرفية التي انفصلت عنها، علما بأن هذه الحقول لم تحقق شيئا من التقدم في فترة هيمنة الفلسفة عليها ؟ هنا لابد من تعدد الأجوبة عن هذا السؤال، إذ لم يعد واضحا كيف يمكن أن يبقى للفلسفة أي دور تقوم به، باعتبارها نشاطا عقليا خالصا. لا غرابة، إذن، أن تجد الفلسفة في الغرب، حتى هذه اللحظة، في حالة عدم الاستقرار التي نجدها فيها وأن يأخذ النشاط الميتا-فلسفي حيزا كبيرا في مجال عمل الفيلسوف.

ليست هذه الحالة التي تجد الفلسفة الغربية عليها بالجديدة. فقد ابتدأ البحث

عن معنى ودور جديدين للفلسفة مع أدموند هوسرل وبرتراند رسل في أوائل هذا القرن واستمر مع الوضعيين، وفلاسفة التحليل اللغوي، والفلاسفة الراديكاليين والذرائعيين الجدد في العالم الأنجلو أمريكي، ومع فلاسفة مدرسة فرانكفورت وفلاسفة ما بعد الحداثة في ألمانيا وفرنسا على التوالي. ما حدث في البداية هو أن كلا من هوسرل ورسل أراد إحياء حلم ديكارت في تحويل الفلسفة إلى نشاط معرفي دقيق ويقيني. ولكن بينما الأخير لم ير وسيلة لتحويل الفلسفة إلى نشاط كهذا سوى ابتكار لغة مثالية والاقتصار على التحليل المنطقي منهجا للفلسفة، فإن السابق وجد في المنهج الفينومينولوجي ضالته، حيث اللغة والمنطق هامشيان.

ولكن مع ظهور الوضعية المنطقية في فيينا في العشرينات، ابتدأنا نشهد تصورا آخر للفلسفة ينفي عنها صفة المعرفة ويقلصها إلى مجرد نشاط مفهومي أو ميتا-لغوي. فالوضعيون، وإن تبنوا منهج التحليل المنطقي لدى رسل، إلا أنهم لم يسيروا معه الشوط كله بخصوص نظرته إلى الفلسفة باعتبارها طريقة لتحقيق نوع من المعرفة للواقع، أي، تحديدا، نوع من المعرفة الأنطولوجية. فالمعرفة، في نظرهم، وهو من نصيب المنطق والرياضيات وحدهما. ولذلك انتهى الوضعيون، ليس فقط إلى نفي وجود، أو إمكان وجود، معرفة فلسفية للواقع، بل وأيضا إلى نفي وجود، أو إمكان وجود، معرفة خارج إطار العلوم التجريبية والعلوم الصورية.

فما هو دور الفلسفة، إذن ؟ جوابهم يتلخص في الآتي : إن الفلسفة نشاط من الدرجة الثانية، أي نشاط ميتا-علمي على وجه التحديد. والغرض منه تحليل طبيعة المعرفة العلمية، وتحديد شروطها ومعاييرها، وفض مكنون أيٍّ من المفهومات التي تؤدي دورا أساسيا في سيرورة إنتاج المعرفة العلمية، كمفهوم السببية، ومفهوم القانون الشامل، ومفهوم الاحتمال، ومفهوم التفسير العلمي، وما إلى ذلك. وقد طغى هذا التصور للفلسفة لفترة من الزمن على أذهان الكثيرين من الفلاسفة في بريطانيا والولايات المتحدة والدول الاسكندنافية بحيث صاروا يميلون بشدة إلى تحقيق تطابق تام بين الفلسفة والإبستمولوجيا.

لم تعش الوضعية طويلا، إذ ابتدأ تأثيرها ينحسر في الخمسينات في البلدان نفسها التي وجدت فيها الوضعية، في البداية، تربتها الخصبة. فمن جهة، ابتدأ فكر

فتجنشتين الناضج يفرض نفسه تدريجيا على الساحة الفلسفية من خلال الذين تتلمذوا عليه من الإنجليز والأميركيين والإسكندنافيين. ومن جهة ثانية، جرت في نفس الفترة محاولات جادة في الولايات المتحدة لتحدي الوضعية قادها فان أورمان كواين Quine كانت هذه المحاولات جزءا من محاولات ذات غرض أعم هو تجديد الفلسفة الذرائعية عن طريق إحياء وتطوير أهم منجزاتها كما نجدها لدى بيرس وديوي، بشكل خاص. ففتجنشتين وتلامذته كشفوا عن مواطن الضعف في نظرية المعنى الوضعية وتجاوزوا النزعة الأساسانية والعلموية التي طغت على نظريتهم في المعرفة. ولقد كان لتأكيدهم على الطابع الاجتماعي للغة دور كبير في تقويض الإبستمولوجيا الفردانية التي ورثها الوضعيون عن الديكارتية. ولكنهم، مع ذلك، أبقوا على التصور الوضعي للفلسفة الذي قلصها إلى مجرد نشاط من الدرجة الثانية، أي نشاط ميتا-لغوي.

والذرائعيون، على الرغم من مشاركتهم الفتجنشتينيين في عدائهم للإبستمولوجيا الفردانية، إلا أنهم لم يشاركوهم نظرتهم إلى الفلسفة على أنها نشاط من الدرجة الثانية لا يتجاوز التحليل اللغوي. فإنهم، بعامل تأثير ديوي، من جهة، حافظوا على الجانب المعياري للنشاط الفلسفي. وبعامل تأثير كواين، من جهة ثانية، ألغوا التمييز بين الحقائق التركيبية والحقائق التحليلية، الذي ورثه الفلاسفة التحليليون عن الوضعية، وانتهوا إلى عدم اعتبار المنطق واللغة محايدين أنطولوجيا، بعكس ما اعتقده الفلاسفة التحليليون، باستثناء رسل.

التأكيد على الطابع الاجتماعي للغة لم ينته بهم فقط إلى رفض الإبستمولوجيا الفردانية، بل إنه قاد بعضهم أيضا، مثلما قاد عددا من أتباع فتجنشتين، إلى تنسيب مفهومات مثل مفهوم المعرفة ومفهوم الحقيقة، وحتى مفهوم العقل. إن موقف الأخيرين صار يتعارض مع النظرة الموروثة من عصر التنوير والقاضية بكونية مبادىء ومعايير العقل. إن الأخيرة، كما صار يتكرر على أقلامهم، ليست هبة مباشرة من الله، ليست شيئا فوق التاريخ والاجتماع، بل إنها تنشأ وتتحدد في ظل شروط اجتماعية وتاريخية معينة وتتطور بتطورها. ولقد قاد هذا الموقف بعضهم إلى تبني ما صار يعرف بـ «النسبية المفهومية»، أي النظرة القائلة إن مفهومات أساسية مثل مفهوم المعرفة والحقيقة والعقلانية وسواها لا تتخطى الفروقات الثقافية

بين البشر، لأنها ليست مفهومات فو-لغوية، مما يجعلها، أو يجعل معاييرها، غير قابلة للكوننة من حيث المبدأ. ولذلك لم يكن مستغربا ذهاب فيلسوف كريتشارد رورتي إلى حد إعلان نهاية الإبستمولوجيا رمة، وهو موقف شاركه فيه الفلاسفة الراديكاليون في الولايات المتحدة.

عند هذه النقطة، نجد الذرائعية الجديدة، ممثلة بفلسفة ريتشارد رورتي، تقترب من بعض المواقف المشتركة بين فلاسفة ما بعد الحداثة من أمثال فوكو وليوتار ودريدا. فإذا كانت كتابات أتباع فتجنشتين وكتابات الذارئعيين الجدد الأساس الذي قام عليه تقويض الإبستمولوجيا الوضعية ونظرية المعنى المصاحبة لها، فإن كتابات فلاسفة ما بعد الحداثة تجاوزت الغرض الأخير على نحو جذري واستهدفت الإجهاز على الإبستمولوجيا رمة عن طريق تقويضها لمفهوم المعرفة الموروث من الفلسفة الحديثة. مع الفلسفة الوضعية، لم يبق للفلسفة أي وظيفة تقوم بها من وظائفها التقليدية سوى الوظيفة الإبستمولوجية. مع فلاسفة ما بعد الحداثة، حتى الوظيفة الأخيرة لم تبق للفلسفة. فإنهم بإزاحتهم الذات من مركز الدائرة المعرفية، متابعين بذلك الخط الذي بدأه نيتشه في نقده للحداثة، انحرفوا عن الوضعية على نحو جذري، في احتضانها لأهم مقولات الابستمولوجيا التقليدية، وجردوا الفلسفة، بذلك، من آخر وظيفة بقيت لها في تفلسف الوضعيين.

وإذا أضفنا أنهم، في نقدهم لفلسفة عصر التنوير، التي رأت إلى القيم باعتبارها شأنا عقليا وكونت مبادىء العقل والأخلاق، التقوا مع الوضعيين في ردهم الأحكام المعيارية إلى أحكام غير عقلية (ولا أقول لا عقلية)، ندرك فورا لماذا انتهوا إلى ما انتهى إليه الوضعيون من قبلهم بخصوص العزوف التام عن الفلسفة السياسية والاجتماعية باعتبارها نشاطا معياريا. ولكن الأسوأ من هذا أنهم ليسوا ميالين حتى للحفاظ على الجانب التحليلي لهذا الفرع من فروع الفلسفة التقليدية، الذي لم ير أتباع فتجنشتين ضيرا في الانخراط فيه ولا الوضعيون حظروا عليه. فالتحليل، حتى على المستوى الميتا-سياسي والميتا-اجتماعي، يستهدف الوصول إلى المكونات «الجوهرية» للمفهوم الذي يشكل موضوع التحليل. إنه، إذن، يفترض وجود «ماهية» ثابتة يدل عليها المفهوم، موضوع التحليل، وهو افتراض لابد من اعتراض فلاسفة ما بعد الحداثة عليه، انسجاما مع موقفهم من طبيعة المفهومات اللغوية باعتبارها لا تسمح بالتجوهر.

هذا العالم الذي لا يستقر على حال، وتتحول فيه التصورات على المستوى الميتا–فلسفي باستمرار، وتتعثر فيه المحاولات، وهي كثيرة، لإعطاء معنى أو دور جديد للفلسفة، وتنتهي الخيبات المتكررة لتياراته واتجاهاته الفلسفية إلى تحويل الفلسفة، في أفضل حال، إلى مجرد ميتا–فلسفة، ما شأننا نحن، الذين نقع خارجه، مع هذا الاتجاه الفلسفي أو ذاك من اتجاهاته ؟ وما الذي يعنيه لنا التحزب لهذه الفكرة الفلسفية أو تلك من الأفكار الناشئة فيه وسط كل هذا الاضطراب وعدم الاستقرار والتخبط في الفكر والممارسة الفلسفيين ؟ وما معنى كل هذا الحماس لدى بعضنا لتلك النزعات الفلسفية ما بعد الحديثة التي تشك في أهمية الفلسفة بالذات وتكاد تجهز عليها في الوقت الذي نحن أحوج ما نكون إلى إحياء الفلسفة وإحياء العقل معها عندنا، بعد غياب طويل كاد أن يجعل التفلسف في ثقافتنا صنو الهذر واللغو ؟

علاوة على ذلك، ما معنى توجه بعض مفكرينا إلى الفلسفة الغربية لمحاكاتها، وكأن تاريخنا امتداد لتاريخ عالمها وقضايانا قضاياه وصراعاتنا صراعاته وآمالنا وأحلامنا آماله وأحلامه ؟ ما معنى، مثلا، أن نروج للفلسفة الوضعية المنطقية، كما فعل زكي نجيب محمود، ولنظريتها في المعرفة، بكل علمويتها، وكأن العصر الذي يخصنا نحن العرب هو عصر سيادة العلم، وكأن الثورة العلمية التي مهدت لهذا النوع من التفلسف هي من صنعنا أو ساهمنا في صنعها ونعاني الآن نتائجها ؟ أو ما معنى أن نروج للأفكار الوجودية ولتأكيدها على مقولة الذاتية وأهمية الكشف عن البنى الأنطولوجية للوجود الفردي ومركزية الاختيار الذاتي في تقرير القيم، وكأننا نحن هم ورثاء التحولات الأوروبية العديدة التي زعزعت عالم القيم الدينية والعلمانية على حد سواء ومهدت الطريق لظهور العدمية ؟ أو ما معنى أن نلوك باستمرار، كما يفعل بعض رصفائنا في لبنان وتونس والمغرب، أفكارا ما بعد حديثة ونكرر الإشارة إلى فوكو أو ليوتار أو دولوز أو دريدا، وكأننا نحن هم سليلو الأمنة الحديثة وورثاء عصر التنوير ونجد أنفسنا الآن شهودا على أفول آخر ما تبقى من فلسفاتها وعلى التداعي المتسارع المزعوم لأهم مصادرات عصر التنوير ؟

ليس موقفا معقولا البتة القبول بدور المتلقي فقط في إطار علاقتنا مع الفكر

الغربي بحجة أن هذا ضروري لدخولنا عالم الحداثة ومشاركتنا فيه، مثلما استيرادنا للتكنولوجيا الغربية، مثلا، ضروري لنفس الغرض. فإن ما يترتب على موقف كهذا، كما نبهنا أدونيس في إحدى مقالاته، هو أننا «سنأخذ أشكالا كلامية ونحشو بها لغتنا، تماما كما نأخذ أشكالا تقنية ونحشو بها حياتنا، «نحدث» لغتنا من «خارج»، كما نحدث حياتنا من «خارج»، مهملين «الداخل الكياني»[5]. هذا تماما ما ينطبق على المشتغلين بالفلسفة عندنا الذين وقفوا عند حد محاكاة هذا الفيلسوف الغربي أو ذاك، فلم تكن المحصلة الأخيرة لتجربتهم تحديث لغتنا الفلسفية تحديثا حقيقيا، تماما مثلما وقوفنا عند حد استيرادنا التكنولوجيا الغربية لم تكن محصلته الأخيرة تحديث حياتنا تحديثا حقيقيا. في كلا الحالتين ننطلق من افتراض خاطىء مؤداه أن التحديث يأتي من فوق وأن ما علينا، إذن، سوى الأخذ بمنجزات الحداثة الفكرية والمادية، على مختلف أشكالها، حتى نصبح جزءا من الحضارة الحديثة. ولكن من الواضح أن هذه المنجزات مهدت لها تحولات جذرية في شتى المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وكانت تتويجا لسلسلة طويلة من التغيرات في القاعدة المادية للبنى النفسية والفكرية. ما هو المطلوب منا، إذن ؟ أن نأخذ بنتائج الحداثة، لا بأسبابها ؟ أن نتبنى منجزاتها في الوقت الذي لا يتوافر في عالمنا أي شرط من الشروط الاجتماعية والثقافية التي تشكل، مجتمعة، البيئة الصالحة لتمثل هذه المنجزات ؟ أن نعكس الآية فنجعل الأسباب نتائج والنتائج أسبابا ؟

من الجدير بالملاحظة هنا أن المنادين بمحاكاة هذا الاتجاه الفلسفي الغربي أو ذاك، حرصا منهم على المساهمة في تغيير وتحديث حياتنا، بعامة، يواجهون مفارقة واضحة. فباستثناء الماركسية، فإننا لا نجد بين الاتجاهات الفلسفية الغربية الوافدة إلينا عن طريق التبني أي اتجاه يزودنا بالأدوات اللازمة للمساهمة في تحديث حياتنا أو حتى يشجع على التغيير أو ينسجم مع روح التغيير. فهذه الاتجاهات، في مجملها، دعوة إلى وضع حد لفلسفة الفعل، قد تكون صريحة أحيانا ومضمرة أحيانا أخرى. خذ، مثلا، الفلسفة الوضعية المنطقية، في نزعتها العلموية الجامحة وفي تقليصها الفلسفة، تبعا لذلك، إلى مجرد نشاط إبستمولوجي، ميتا-علمي. هذه الفلسفة اتخذت من الفيزياء نموذجا لكل فروع المعرفة العلمية واعتبرت المعرفة العلمية

---

(5) المرجع نفسه.

والمعرفة الرياضية والمنطقية مستنفدتين لكل أنواع المعرفة. لا يمكن، ضمن هذا الموقف العلموي، سوى النظر إلى مفهوم المعرفة المعيارية على أنه مفهوم غير متماسك منطقيا. ولذلك فإن أي نشاط فلسفي يتعلق بالأخلاق والسياسة والاجتماع لابد أن يتحول، في هذا المنظور العلموي، في أفضل حال، إلى نشاط ميتا–أخلاقي، وميتا–سياسي، وميتا–اجتماعي. يقوم هذا الموقف على ما دعوته في كتابي «الفلسفة والسياسة» بـ «مبدأ حظر النشاط المعياري على العقل»⁽⁶⁾ ويعود بنا إلى موقف ديفيد هيوم من العقل الذي يحصر وظيفته في تقرير الوسائل اللازمة لتحقيق غايات محددة، فيما يترك مسألة تقرير الغايات لعمل الإرادة وحدها. وواضح أن هذه النظرة إلى العقل هي بمثابة دعوة صريحة إلى الفيلسوف للكف عن التفكير، بصفته فيلسوفا، في قضايا الإنسان السياسية والاجتماعية الكبرى ووضع حد نهائي للفلسفة السياسية والاجتماعية، في جانبها المعياري، وقصرها على تحليل المفهومات التي لها دور أساسي في مجالي السياسة والاجتماع.

استمرت هذه النزعة المعادية للفلسفة السياسية والاجتماعية المعيارية لدى الفلاسفة التحليليين من أتباع فتجنشتين وجون أوستن وجلبرت رايل على حد سواء. ولم يكن هذا بالأمر المستغرب، على الرغم من تخلي هؤلاء الفلاسفة عن نظرية المعرفة الوضعية وعلمويتها، نظرا لاستمرارهم في تبني نظرة هيوم إلى العقل. الفلسفة، انطلاقا من هذه النظرة، تصبح عاجزة، باعتبارها نشاطا عقليا، عن أن تكون فلسفة فعل ويصير محتوما عليها، بحسب تعبير فتجنشتين، «أن تترك كل شيء هو»⁽⁷⁾ وتتحول، كما اقترح رايل، إلى «مجرد كلام على كلامنا على العالم»⁽⁸⁾. من الواضح هنا أن هذا الموقف يقلص الفلسفة إلى مجرد نشاط ميتا–لغوي : من يهتم بفلسفة الأخلاق ينصرف فقط إلى تحليل لغة الأخلاق، ومن يهتم بفلسفة السياسة ينصرف فقط إلى تحليل لغة السياسة، وهكذا دواليك. والغرض من التحليل ليس تغيير أي شيء، سواء على مستوى اللغة أو خارجها، بل التوضيح، وتصويب الفهم، وتجنيبنا التضليل بواسطة اللغة، وما شابه ذلك،

---

(6) عادل ضاهر، **الفلسفة والسياسة**، (لندن : دار الساقي، 199)، ص 120.

(7) نقلا عن هربرت ماركوزه : Herbert Marcuse, **One-Dimensional Man**, 11th ed., (Boston : Beacon Press, 1971), pp. 236 – 48.

(8) Gilbert Ryle, **Collected Papers**, (London : Hutchinson Press, 1971), pp. 236 – 48.

النقد محظور، إذن، إلا على مستوى الدرجة الثانية للاعتقاد. لا يمكن، مثلا، نقد الاعتقاد الديني من خارجه، بل يمكن فقط نقد الاعتقاد الميتا–ديني (أي ما نعتقده عن الاعتقاد الديني) على أساس اعتبارات مستخرجة من اللغة الدينية ذاتها(9) من هنا نفهم لماذا اعتبر بعضهم فلسفة التحليل اللغوي متأخرة عن الوضعية، وإن كان يفترض أنها جاءت تطويرا لها، بالنظر إلى أن الوضعية أتاحت لنا، على الأقل، انطلاقا من نظريتها في المعنى، أن نخضع الاعتقادات الدينية، وليس فقط الاعتقادات الميتا–دينية، للنقد الفلسفي.

إذا كانت وظيفة الفلسفة الأساسية، لفلاسفة التحليل اللغوي، مقصورة على التحليل، فإنها، بالنسبة للفينومينولوجيين، مقصورة على الوصف. ليس المقصود بالوصف هنا معناه العادي، حيث ما يشكل موضوع الوصف هو ما يظهر لنا من خلال هذه المقولة أو تلك أو تحت هذا المفهوم المجرد أو ذاك، بل معناه بصفته يمثل عودة إلى الأشياء في ذاتها. أن نعود إلى الأشياء في ذاتها، كما فهمنا من أدموند هوسرل، مؤسس المنهج الفينومينولوجي، هو أن نعود إلى ما هو معطى لنا بصورة مباشرة، وليس إلى ما نختبره تجريبيا من خلال شبكة من الافتراضات المسبقة والمجردات. الظواهر الخالصة هي، إذن، موضوع الوصف الفينومينولوجي، وللوصول إليها علينا أن نزيل الحواجز التي يضعها بيننا وبينها موقفنا الطبيعي (مقولات الإدراك العادي أو الفاهمة) لنتمكن من إدراكها إدراكا عيانا بدون أي وسيط حسي أو مفهومي–نظري. هنا يأتي دور الرد الفينومينولوجي الذي يستهدف إزالة القشرة الخارجية عن الظواهر التي تكونت من جراء إخضاعها لمقولات الإدراك العادي، فلا يبقى، بعد علمية الرد، سوى ماهية الظاهرة ماثلة للعيان الحدسي المباشر.

ما فعله وجوديون من أمثال هيدجر أو سارتر ما هو سوى مجرد تطبيق للمنهج الفينومينولوجي على موضوعات وجودية، مع إدخال شيء من التعديل على منهج هوسرل. الغرض من الوصف الفينومينولوجي، في هذه الحالة، مقصور على الكشف عن البنى الأنطولوجية المكونة للوجود الفردي. ليس مهما لأغراضنا هنا

---

(9) فندنا وجهة النظر هذه في : Adel Daher, «Does Religion Have its Own : Logic?» **International Logic Review**, 23 – 24, 1981, pp. 46 – 64.

أي تفاصيل تتعلق بتطبيق هذا المنهج على موضوعات وجودية، بل ما ينطوي عليه من نتائج تتعلق بدور الفلسفة في المجال السياسي-الاجتماعي. لا نحتاج إلى كبير عناء لندرك أن قصر الفلسفة على الوصف أو الرد الفينومينولوجي، كقصرها على التحليل، يخرج التنظير المعياري، لا محالة، من دائرة اهتمامات الفيلسوف. وهذا، بدوره، يجعل من المتعذر تأسيس فلسفة فعل ويبطل أي دور إيجابي للفلسفة في مجال التغيير السياسي-الاجتماعي. سارتر نفسه وعى هذه المسألة تماما، مما يفسر لماذا انتهى به الأمر إلى القيام بمحاولة، اعتبرها كثيرون يائسة، لدمج الوجودية بالماركسية.

ليست الشخصانية أكثر ملاءمة من الوجودية لغرض التفلسف حول القضايا السياسية والاجتماعية التي تعنينا، على الرغم من محاولات محمد عزيز الحبابي تأسيس فلسفة تحرر للعالم الثالث عليها(10). فالشخصانية، وإن لم يعترف مونييه نفسه بهذا، ليست فلسفة بالمعنى الأصيل. إنها مجموعة من المواقف إزاء ما كان يجري في المجتمع الفرنسي من تطورات مهمة خلال الفترة التي طور فيها مونييه أفكاره الشخصانية(11). إنها، إذن، نبعت من خصوصيات المجتمع الفرنسي في لحظة معينة من تاريخه.

إضافة إلى ذلك، ليست الشخصانية، كما أدرك مونييه نفسه، أكثر من موجه للاختيارات السياسية، نظرا لكونها تجسد قيما أخلاقية ما(12). ولذلك، وإن كانت مواقف مونييه السياسية موجهة بالقيم التي تجسدها شخصانيته، إلا أنه لم ينظر إليها على أنها تشكل، مجتمعة، نظرية سياسية معيارية أو فلسفية للفعل. فهو حتى لم ير أنه بالإمكان اشتقاق أي تطبيق محدد للقيم على حالات عينية من نظام فلسفي ما.

إذا انتقلنا الآن إلى تناول فلسفة مابعد الحداثة، فإننا لن نجد في اتجاهاتها النقدية التفكيكية ما يشجع على التفلسف السياسي والاجتماعي على الصعيد المعياري.

---

(10) محمد عزيز الحبابي، **من الحريات إلى التحرر**، (القاهرة : دار المعارف، 1972)، ص 12.

(11) Roy Pierce, **Contemporary French Political Thought**, (London : Oxford University Press, 1966), p. 49.

(12) Emmanuel Mounier, **Le Personalisme**, (Paris, 1950), p. 6

مايترتب على قصر الفلسفة على التحليل المنطقي أو اللغوي أو المفهومي أو على الوصف أو الرد الفينومينولوجي، لجهة تجريدها من أي دور إيجابي في المجال العملي، يترتب أيضا على قصرها على التفكيك أو ما يماثله في فكر ما بعد الحداثة. إذا أخذنا فوكو ودريدا، باعتبارهما الأكثر تمثيلا لهذا النوع من التفلسف، فلن نجد في كتاباتهما سوى عداء تام للفلسفة السياسية والاجتماعية، في جانبها المعياري. فلا مكان في فكر أي منهما لأي مبادىء معيارية، ولا مشروعية لأي محاولة لتزويد المؤسسات السياسية والاجتماعية بأساس فلسفي، ولا مسوغ لإعطاء الفلسفة أي دور إيجابي في تكوين نظرة أو تصور جديد للسياسة والاجتماع.

فوكو، مثلا، على الرغم من أنه استهدف أن يمهد الطريق لرد الاعتبار إلى الجانب النقدي للفلسفة، إلا أنه حذرنا بشدة من إعطاء أي مضمون إيجابي لكتاباته(13) بمعنى آخر، لا يجوز فهم المقصود من كتاباته على أنه ينطوي على إعطاء رؤيا بديلة للمجتمع. النقد الفلسفي، في اعتقاده، يهدف فقط إلى الكشف عن تقلبات وتمزقات الحاضر، والحدود التي تحدنا بها، والاحتمالات المختلفة لتجاوز هذه الحدود. أما كيف نقرر أي احتمال من هذه الاحتمالات نختار فسؤال يظل بدون جواب في فلسفة فوكو. أن نفتح الباب واسعا بواسطة النقد الفلسفي لإمكانيات جديدة للتفكير والعمل لا يعني، في نظره، أن نذهب إلى أبعد ونجعل الفلسفة أساسا لتكوين اختياراتنا. النقد الفلسفي لا يفعل أكثر من إيقاظنا إلى ذلك النوع من الحرية الذي لا يجوز فهمه على أنه تحرير لماهية إنسانية ما مكبوتة أو تأكيدا أو تحقيقا لخير ما كامن في طبيعتنا الجوهرية، بل إلى ذلك النوع من الحرية الذي يستدعي تجردنا أو تعليقنا لأحكامنا ويتيح أمامنا فرصا جديدة للتأمل الفكري والممارسة(14). ما تعنيه الحرية، في هذا السياق، هو، بحسب تعبيره، «الحرية الشكاكة»(15) حيث الكلام على فرص جديدة للتأمل الفكري والممارسة لا ينطوي على أي نتائج معيارية محددة. مهمة الفيلسوف ليست تسويغ اختيار

---

(13) Michel Foucault, «The Genealogy of Ethics» in Paul Rabinow, ed., **The Foucault Reader** (New York : Pantheon, 1984) p. 343.

(14) Michel Foucault, «What is Enlightenment?» in Ibid, p. 46.

(15) نقلا عن: Richard J. Bernstein, **The New Constellation** : The Ethical Political Horizons of Modernity / Post modernity, (Cambridge, Mass : The MIT Press, 1992), pp. 161 – 62.

هذا الاحتمال أو ذاك من احتمالات التغيير التي يكشف النقد أن الحاضر يزخر بها، بل فقط الكشف عن هذه الاحتمالات.

كلام دريدا على التفكيك لا يقربنا أكثر إلى الفلسفة الفعل من كلام فوكو على النقد الفلسفي وما ينطوي عليه من «حرية شكاكة». ليس هذا بالأمر المستغرب، على الرغم من نظره إلى التفكيك على أنه غير محايد، مما هيأ لبعضهم أن ثمة أفقا أخلاقيا–سياسيا يشكل المنطلق لكل تفلسفه(16). قد يكون صحيحا أن التفكيك يجسد، على نحو ما، موقفا معياريا ذا طبيعة أخلاقية–سياسية، سواء كانت الميتافيزيقا هي موضوع التفكيك أو أي شيء آخر كالاستعراق أو مركزية العقل أو مركزية رموز الذكورة. ولكن هذا لا يعني أن دريدا اعتبر هذا الموقف قائما على أساس فلسفي. لو اعتبره كذلك لما كان متسقا مع ذاته، إذ إن التفكيك يضع موضع سؤال حتى الإمكانية النظرية لتسويغ المواقف الأخلاقية–السياسية. موقفه، إذن، ينطوي على وضع حظر تام ومطلق، كالذي وضعه الوضعي المنطقي، على التفلسف لغرض تكوين مثل عليا سياسية واجتماعية أو تسويغ تصور جديد للمجتمع.

ثمة اتجاهات فلسفية أخرى في الغرب، لم يبدأ تأثيرها يظهر عندنابعد، عاملة على إحياء الفلسفة السياسية والاجتماعية المعيارية، ولكل من اليمين واليسار والوسط نصيب منها. فمنذ صدور كتاب جون رولز «نظرية في العدالة»(17) في أوائل السبعينات، نشطت الفلسفة السياسية على نحو ملحوظ في الولايات المتحدة وبريطانيا لما أثاره هذا الكتاب من ردود فعل مهمة. فهذا الكتاب، الذي كان بمثابة دفاع عن الموقف الليبرالي الديونطولوجي العائد إلى كنط، حرك العقول الفلسفية، على مختلف توجهاتها، للتفكير في تكوين تصور بديل للمجتمع الليبرالي. فمن جهة اليمين، انبرى روبرت نوزك Nozick في كتابه «الفوضوية والدولة والطوباوية»(18)، إلى التصدي لأفكار رولز، مدافعا عن الموقف الليبرالي الكلاسيكي الممثل بفكر جون لوك وهربرت سبنسر، مثلما انبرى الفلاسفة

---

(16) المرجع السابق، ص 173.

(17) John Rawls, **A Theory of Justice,** (Cambridge, Mass : Harvard-University Press, 1971).

(18) Robert Nozick, **Abarcgt? State and Utopia,** (New York : Basic Books, Inc., 1974).

الراديكاليون، من جهة اليسار، إلى تزويدنا بتصور آخر للمجتمع غير التصور الليبرالي، في صورتيه الكلاسيكية والرولزية.

أما على القارة الأوربية، فإن الفيلسوف الذي يعود إليه الفضل الأكبر في إحياء الفلسفة السياسية والاجتماعية العلمية هو يورغن هابرماس. فهذا الفيلسوف لم يكتف من أفكار مدرسة فرانكفورت، التي ورثها عن أستاذيه هوركهايمر وأدورنو، بنزعتها النقدية، بل تجاوز ذلك إلى إحياء وإعادة بناء أهم ما قدمه لنا عصر التنوير من أفكار بغية تأسيس تصور جديد للسياسة والاجتماع عليها. وهو، في محاولته الإحيائية هذه، كان ومازال حريصا أشد الحرص على التصدي للنزعات ما بعد الحديثة التي عملت على تهميش الفلسفة وتهميش العقل معها.

إذا كان لابد من نموذج نحتذي به في عملنا الفلسفي، فإن هذا النموذج لا نجده في الفلسفة التحليلية أو في الفينومينولوجيا أو في الاتجاهات مابعد الحديثة، بل في رولز ونوزك والفلاسفة الراديكاليين وابرماس، دون أن يعني هذا طبعا محاكاة أي من هؤلاء الفلسفة، وكأن القضايا التي تشغلهم هي قضايانا. ولكن قبل الكلام على ما هو النموذج الأنسب لتفلسفنا، ينبغي الكلام على كيفية خلق فلاسفة عندنا. والخطورة الأولى الواضحة في هذا السبيل هي اطلاع دراسي الفلسفة عندنا على أعمال الفلاسفة الكبار، فلاسفتنا وفلاسفة سوانا على حد سواء، وتثقفهم في تاريخ الفلسفة القديمة والقروسطية والحديثة والمعاصرة، بغض النظر عن اتجاهاتها، لأن لا وسيلة أخرى لاستكمالهم مقومات التفكير الفلسفي وإنضاجهم فلسفيا. من الملاحظ هنا أن خلق فلاسفة ليس كخلق علماء، مثلا، لأن لا أهمية كبيرة للتثقف في تاريخ العلم لاستكمال واحدنا الشروط المطلوبة لصيرورته عالما طبيعيا أو اجتماعية أو اقتصاديا أو نفسيا. أما خلق فلاسفة فأمر متعذر واقعيا بدون عودة الدارسين إلى تاريخ الفلسفة وتعمقهم في دراسة أهم الاتجاهات والمدارس الفلسفية في الشرق والغرب على حد سواء. بهذا وحده يمكنهم أن يتكونوا فلسفيا وأن يتوصلوا إلى فهم معنى التفلسف وطرقه وكيف يختلف عن النشاطات المعرفية الأخرى وأين يلتقي معها.

ولكن إذا كان المتثقف في تاريخ الفلسفة عاملا مهما جدا في سيرورة تكون واحدنا فلسفيا، فإن وعيه لكون الفكر الفلسفي، بعكس الفكر العلمي، وثيق

الارتباط بالشروط الثقافية والاجتماعية، وحتى السياسية أحيانا، التي ينشأ في ظلها هو عامل مهم جدا في سيرورة تكون شخصيته الفلسفية المستقلة وشرط لا غنى عنه للإبداع الفلسفي. فقدان وعي كهذا هو في أساس محاكاة بعض مفكرينا لاتجاهات فلسفيةمعينة في الغرب. إنهم، في محاكاتهم لهذا الاتجاه الفلسفي أو ذاك، إنما يفترضون أن الفكر الفلسفي ينبغي أن يعامل كالفكر العلمي. ولكن الفكر العلمي أقل ارتباطا بكثير بالشروط الاجتماعية والسياسية من الفكر الفلسفي، وقضاياه، على العموم، تتخطى الفروقات الثقافية بين البشر. الفكر الفلسفي يطمح طبعا إلى أن يكون كونيا، ولكن، مع ذلك، يندر له أن ينجح في عزل ذاته بصورة تامة عن مؤثرات العوامل الثقافية والاجتماعية، وحتى السياسية أحيانا. من الضروري، إذن، أن نعي هذه المسألة فلا نتعامل مع فكر الآخر الفلسفي ولا مع الفكر الفلسفي لأبناء ملتنا وكأنه نشأ في فراغ ثقافي أو اجتماعي أو كأنه دائما برىء من أي توجه إيديولوجي أو لا تترتب عليه أي نتائج إيديولوجية.

لا يمكننا، مثلا، أن نفهم لماذا طغت مواقف وافتراضات معينة على الفلسفة الحديثة في الغرب بمعزل عن التطورات الثقافية والاجتماعية العميقة التي طرأت على المجتمعات الأوربية منذ عصر النهضة. نذكر هنا على سبيل المثال، لا الحصر، طغيان النظرة الميكانيكية للكون أو الإبستمولوجيا الفردانية أو النظرة إلى الحقيقة على أنها شأن لا تاريخي أو شيوع الموقف المتضمن أن العقل يقرر الوسائل لا الغايات. بعض هذه المواقف، في الواقع، ليس بريئا حتى من التحيز الإيديولوجي. فكما بينت في دراستي «تأنيث الإبستمولوجيا»(19)، إن الافتراضات الأساسية للإبستمولوجيا الحديثة تنطوي على نظرة إيديولوجية تكرس الوضع الهامشي للنساء في المجتمع عن طريق تمويهها لأي أثر للإيديولوجيا الذكورية في سيرورة إنتاج المعرفة. كذلك فإن النظرة التي تجرد العقل من وظيفته المعيارية، كما بينت في كتابي «الفلسفة والسياسة»(20)، تنطوي على إيديولوجيا محافظة ولا تسمح، في أفضل حال، سوى بتسويغ سياسة التكيف والتغيير الجزئي والتدريجي حيث لا يمكن للنقد السياسي والاجتماعي والثقافي أن يتخذ طابعا جذريا.

---

(19) عادل ضاهر، «تأنيث الإبستمولوجيا»، **مواقف، 73 ــ 74، 1994**، ص ص 14 ــ 38.

(20) عادل ضاهر، **الفلسفة والسياسة**، ذكر سابقا، ص ص 91 ــ 103.

وأيضا، كيف يمكننا أن نفسر لماذا الفلسفة التحليلية، وحتى الماركسية التحليلية، وجدت تربة صالحة لها في الولايات المتحدة وبريطانيا، وليس على القارة الأوروبية، أو لماذا العكس ينطبق على الفينومينولوجيا والوجودية وما صار يعرف بـ «الماركسية الغربية» ؟ أو لماذا الذرائعية يكاد يكون تأثيرها مقصورا على الولايات المتحدة، بينما الاتجاهات الفلسفية ما بعد الحديثة ذات تأثير ضعيف خارج فرنسا ؟ لا يبدو أنه يمكننا أن نفسر كل هذا بمعزل عن فهمنا الاختلاف في الشروط الثقافية والاجتماعية لهذه الاتجاهات الفلسفية.

الدرس الذي نتعلمه من كل هذا هو ضرورة إيلاء علم اجتماع المعرفة أهمية قصوى في تعاملنا مع تاريخ الفلسفة، بعامة. بدون توظيفنا أدوات هذا العلم في هذا المجال، سنظل نتعامل مع الفكر الفلسفي، فكرنا وفكر سوانا، وكأنه نتاج عقلي خالص وفي منأى تام عن المؤثرات الثقافية، والاجتماعية والسياسية. وبذلك نفقد واحدا من أهم الأسس التي يمكن أن تقيم عليها موقفا نقديا من هذا الفكر ونتخلى عن المنهج الأكثر فعالية في تمكيننا من فهم كيفية تسرب العناصر الإيديولوجية أحيانا إلى هذا الفكر أو بعض جوانبه وما هي آليات تمويهها.

ما تجدر ملاحظته هنا أن ما يستتبعه إيلاؤنا كل هذه الأهمية لعلم اجتماع المعرفة هو تحويل الإبستمولوجيا إلى ابستمولوجيا اجتماعية، وليس الاكتفاء بتطبيعها على طريقة كواين أو الذهاب إلى حد إلغائها، كما يحضنا أن نفعل فلاسفة كريتشارد رورتي وكالذين تأثروا بالاتجاهات ما بعد الحديثة. فعلى الرغم من أني لا أنفي وجاهة بعض الحجج التي لجأ إليها الأخيرون لتقويض دعائم الإبستمولوجيا التقليدية، في تأكيدها على الذات بصفتها الحامل الأساسي للمعرفة، إلا أني لا أرى في هذه الحجج سببا لإلغاء الإبستمولوجيا. فالتخلي عن مفهوم الذات العارفة بصفتها معزولة وعاملة في فراغ اجتماعي تام شيء، والتخلي عن الإبستمولوجيا شيء آخر تماما. إن كل ما يعنيه نبذ هذا المفهوم هو أننا نستبدل بالذات الديكارتية التي يُزعم أنها الحامل الأساسي للمعرفة الذات الجمعية، مما يعني إحلال الإبستمولوجيا الاجتماعية محل الإبستمولوجيا الفردانية. وفي تحويلنا الإبستمولوجيا على هذا النحو، بدل إلغائها، نتمكن من أن ندمج نظرية المعرفة في الفلسفة النقدية. إننا، بمعنى آخر، نفسح المجال لتوظيف الإبستمولوجيا المحوّلة في مجال النقد الثقافي

على نحو يتيح لنا الكشف عن الأبعاد السياسية والاجتماعية للفكر وكيفية تسرب العناصر الإيديولوجية إليه. الإبستمولوجيا، وإن كانت لا تلغى من جراء تحويلها على هذا النحو، إلا أنها تفقد استقلاليتها، باعتبارها فرعا من فروع الفلسفة، لتصبح جزءا متمما للفلسفة النقدية.

ثمة درس آخر نتعلمه من التغيرات المذهلة التي مرت وتمر فيها الفلسفة الغربية، ألا وهي أن الفلسفة لا تقبل التمأسس، كالدين، مثلا، وأنه ليس لها أنبياؤها وكهنوتها وما إلى ذلك. ولكن نحن، مع الأسف، نتعامل مع الفلسفة الغربية وكأنها خلاف ذلك، فإذا استهوتنا الوضعية أوالوجودية أو الماركسية، نقوم بالتبشير بها وكأنها دين البشرية الجديد. كوننا شهودا على التغيرات المتسارعة في عالم الفلسفة لم يكف لإقناعها بأن الفلسفة، بين النشاطات المعرفية عموما، هي الأكثر طواعية والأكثر قابلية للتشكيل وفق مقتضيات عصرها أو شروط بيئتها. وما زلنا نقاوم النظر إلى الفلسفة على أنها نشاط يعيد النظر في أسسه ومعناه باستمرار، ويجدد ذاته باستمرار، ونرفض الاعتراف أنه ليس بالتخرب لهذا الاتجاه الفلسفي الغربي أو ذاك نتمكن من تأمين مكان لأنفسنا في عالم الفلسفة، وإنما بإعمال عقولنا للمشاركة، مع رصفائنا في الغرب، في البحث عن معنى ودور جديدين للفلسفة ولتكوين تصور جديد للتفلسف مستلهم من وضعيتنا التاريخية وخصوصياتها.

علينا أن نبدأ بالسؤال : ما الذي ينبغي أن نستهدفه من وراء التفلسف لأنفسنا في اللحظة الحاضرة من تاريخنا ؟ إذا كان الجواب هو : المساهمة في تغيير الحياة العربية وخلخلة الأسس التي يقوم عليها نظامها القيمي وإضعاف قبضة الدين على شؤونها السياسية والاجتماعية وتكوين تصور جديد للمجتمع المدني والسياسي، إذن الخطوة الأولى في هذا الاتجاه هي إزالة الحواجز التي يضعها رصفاؤنا في الغرب بين الفيلسوف والتنظير المعياري ورد الاعتبار إلى الفلسفة السياسية والاجتماعية فلا تبقى مجرد نشاط ميتا-سياسي وميتا-اجتماعي. هنا لا يمكننا الاكتفاء بالنقد الفلسفي على طريقة فوكو أو الاكتفاء بالتفكيك الدريدي، بل نحتاج إلى تصور للنقد الفلسفي يذهب به إلى أبعد من الكشف عن الاحتمالات المختلفة للتغيير السياسي والاجتماعي والثقافي ويوسع دوره ليشتمل على المساهمة، إلى جانب العلوم الاجتماعية، في تقرير ما هو الأجدر بالتحقيق من بين هذه الاحتمالات المختلفة.

المهمة الأخيرة مازالت، حتى هذه اللحظة، ملقاةعلى عاتق المنظر الإيديولوجي، وقد آن الأوان لنجعلها المهمة الأساسية للعقل الفلسفي.

أول حاجز ينبغي تخطيه هنا، في طريقنا نحو هذا التصور للنقد الفلسفي، هو النظرية النسبية المتطرفة في القيم. هذه النظرية أصبحت ذات جذور عميقة في الغرب في أعقاب الفشل الذريع الذي منيت به كل من النظرية الطبائعية والنظرية العقلية في القيم وتراجع النظرة الدينية. لم يعد بالأمر المثير للجدل أن الإنسان هو مصدر القيم، وليس الله أو الطبيعة. ولكن ما عنته نسبة القيم إلى الإنسان للوضعين والوجودين والفلاسفة ما بعد الحديثين وسواهم هو أن القيم ليست شأنا عقليا، أي أنه لا يمكن، انطلاقا من اعتبارات عقلية، أن نبين ما هوذو قيمة في ذاته أو ماهو خال من القيمة. يمكننا فقط أن نبين، انطلاقا من هذه الاعتبارات، ما هو ذو قيمة وسيلية. بمعنى آخر بإمكان العقل، في أفضل حال، أن يقرر فقط ما هي الوسائل الضرورية لتحقيق غايات معطاة أو متفق حولها مسبقا. أما الغايات فلا يقوم اختيارها على أساس عقلي، لأن اختيارنا لغايات معينة، دون سواها، ليس مستقلا عن المنظور الثقافي الذي اتفق أنه لنا. ولا معيار عقليا هنا للمفاضلة بين المنظورات الثقافية المختلفة. جميعها سواء أمام محكمة العقل.

التحدي الذي تواجهنا به هذه النظرة النسبية المتطرفة إلى القيم هو كيف توفق بين النظر إلى الإنسان على أنه مصدر القيم والنظر إلى القيم، في آن واحد، على أنها تخضع لمعايير عقلية. هذه مسألة شديدة الأهمية لنا نحن المعنيين بتغيير الحياة العربية وتحديث مجتمعاتنا. لا يمكن للفيلسوف أن يقوم بقسطه هنا إلا عن طريق النقد الجذري للثقافة السائدة في ظهرانينا بقصد تغييرها. أول ما يستهدفه النقد هو نظام القيم السائد أو النظرة السائدة إلى الحياة والفن والكون. ولكن إذا كان النقد يستهدف تغيير هذه النظرة، فما معنى الكلام، إذن، على تغيير هذه النظرة في الوقت الذي نرفض طرح بديل لها ؟ بل ما معنى الكلام، فلسفيا، على تغيير، أو، بالأحرى ضرورة تغيير، هذه النظرة في الوقت الذي نعتبر اختيار نظرة بديلة لها شأنا عشوائيا ؟ لا يكفي القول هنا، كما يقول فوكو، مثلا، إن النقد يثير شتى الاحتمالات للتغير، لأن لا تبقى أهمية تذكر للنقد ما لم يكن ثمة أساس لاعتبار أي احتمال من الاحتمالات المشار إليها أفضل مما هو حاصل. بمعنى آخر، إذا كانت

كل الاحتمالات البديلة سواء أمام محكمة العقل، كما تهيء لنا النظرية النسبية المتطرفة، إذن ما هي أهمية أن يشير النقد، على طريقة فوكو أو دريدا، إلى احتمالات جديدة للنظر والعمل ؟

والأسوأ من كل هذا، كيف يمكننا أن نستعمل حتى مفهوم النقد الفلسفي في هذه الحالة ؟ لا يمكن، مثلا، القيام بنقد فلسفي للمؤسسات السياسية والاجتماعية في غياب أي معيار للمفاضلة بينها وبين بدائلها. على أي أساس يمكن لواحدنا أن يخلص، مثلا، إلى النتيجة أن ثمة خللا ما في هذه المؤسسات، أي أنها، لنقل، لا تحقق العدالة على النحو المرجو أو ليست ديمقراطية بالمعنى الحق ومعرقلة للتقدم أو منافية لتحقيق الخير المشترك أو أي شيء آخر من هذا القبيل ؟ ألا يفترض حكمه على هذه المؤسسات، على هذا النحو أو ذاك، أنه يمتلك تصورا معينا أو مثالا أعلى معينا لما يعنيه أن تتوافر في مؤسسات كهذه الشروط الضرورية لتحقيق ما يكشف النقد عدم قدرة المؤسسات القائمة على تحقيقه ؟ الجواب هو طبعا بالإيجاب. إذن، نقد أو تقويم واحدنا الثقافة أو المؤسسات القائمة لابد أن يجسد مثالا أعلى ما. ولكن هل يمكن للنقد أو التقويم الفلسفي، باعتباره فاعلية عقلية، أن يحافظ على طبيعته العقلية في الوقت الذي ننفي إمكان خضوع الأسس التي يقوم عليها لأي معايير عقلية ؟ طبعا لا. إذن، إما المثل العليا السياسية والاجتماعية تخضع لمعايير عقلية ويمكن المفاضلة بينها على أسس عقلية أو لا تطبيق لمفهوم النقد الفلسفي في المجال السياسي-الاجتماعي أو المجال الثقافي.

إذا صح تحليلنا السابق، إذن لا يمكن للنقد الفلسفي أن يلتزم الحياد المعياري. من هنا يتضح لماذا تصبح مسألة رد الاعتبار إلى العقل المعياري من أهم المسائل التي ينبغي أن تستأثر باهتمام الفلاسفة العرب الحريصين على تطوير تصور للفلسفة يعطيها بعدا نقديا. برد الاعتبار إلى العقل المعياري، لا يعود ثمة مانع نظري يحول بين الفلسفة، بما هي فاعلية عقلية، والاهتمام بجعل نتائجها ذات اتصال وثيق بحياة البشر ومصالحهم، بتطلعاتهم وآمالهم، وبجعل مشكلات الإنسان، لا مشكلات الفلسفة التي ورثناها عن الفلسفات السابقة، محور التفلسف. هنا يصبح ممكنا بروز تصور للفلسفة يكون غرض التفلسف بمقتضاه إعطاء الإنسان بعض الفهم المعمق لحياته ولكيفية عمل المجتمع وللإمكانات الموضوعية التي يزخر بها وجوده

وما تسمح ببروزه من بدائل ترتبط بتغيير الشروط المادية والاجتماعية، بالإضافة إلى تزويده بالمعايير اللازمة لتقويم هذه البدائل. إن دور الفلسفة، بمقتضى تصور كهذا، يكمن في تحريك الوعي ورفعه إلى مستوى الفهم النظري المتماشي مع مستلزمات التغيير الاجتماعي المرجو. هنا تنشأ الحاجة لاقتراب الفلسفة من العلوم الاجتماعية لتتزود منها بالأدوات المعرفية اللازمة للتصدي للمشكلات التي يمكن أن تنشأ على صعيد النظر أو الممارسة بخصوص عملية التغيير الاجتماعي. فالهدف هو الوصول إلى منظومة متماسكة من المفهومات والمبادىء، المعيارية وغير المعيارية، التي يمكننا أن نفهم الواقع من خلالها فهما شموليا لغرض تغييره. والشرط الذي لا غنى عنه للوصول إلى الهدف الأخير هو تحقيق فهم لمحركات الواقع وللإمكانات الموضوعية الكامنة فيه وللشروط التي تتكون ضمنها أهداف البشر ليكون هذا الفهم، في ضوء المبادىء المعيارية الأساسية للمنظومة المعنية، أساسا لاختيار الأهداف التي ينبغي أن نتحرك في اتجاه تحقيقها. من هنا يتضح لماذا ينبغي إيلاء العلوم الاجتماعية أهمية خاصة، حيث إن الفلسفة، بحسب التصور الذي نطرحه، تصبح حلقة الوصل الأساسية بين الفهم العلمي للواقع الاجتماعي والعمل على تغييره.

تأملات عن الإبداع الثقافي العربي ودوره في التغيير الاجتماعي

إدوار الخراط

يتعيّن علينا أن نحاول تعريف مفهوم الثقافة العربية، ولو كان ذلك على نحو تخطيطي وأولّي وقابل ــ بطبيعة الحال ــ للمناقشة أو الخلاف، وذلك قبل أن نحاول اقتراح بعض الأوجه للتغيير الاجتماعي بهذه الثقافة وتحديد المعوّقات التي تقف في سبيل ذلك التغير على نطاق واسع عريض.

ولا أتصور أن ثمّ حاجة هنا لأن أؤكد أن الثقافة ليست مجرد تراكم المعلومات أو الخبرات ولا هي مجرّد تذوّق الفنون أو ممارستها، بل أرى الثقافة، كما تراها مدرسة كاملة يُعتدّ بها، أسلوباً في التفكير ومجموعةً من الرؤى وأنماطاً من السلوك والعُرف الاجتماعي والتراث، فهي إذن محصّلة قيم ماديّة وروحيّة، ووسائل لانتاج هذه القيم واستخدامها ونقلها إذ تتناس، وتُعدّل وتُورَّث من جيلٍ إلى جيل.

وأزعم أن للثقافة أفقا تاريخيا، زمنيا، تحكمه الظروف والشروط الاجتماعية والسياسية كما أن لها أفقا غير زمنيّ وغير تاريخيّ، وأن لها بُعدا إنسانيا يتعدّى الإطار الاجتماعيّ المتغير بطبيعته، كما يتجلى ذلك على الأخص في الإبداع الفني والفلسفي، أي أن لها سُلما من القِيم المتعالية المفارقة والقيم العملية اليومية في وقت معا.

إننا نستطيع أن نتبين بوضوح عواملَ مشتركة في داخل هذا الكيان الثقافي الواحد الذي نعرفه باسم «الثقافة العربية»، على تنوعه مع ذلك غاية التنوّع، وذلك كله عدا تلك العناصر التي ندعوها عالمية أو إنسانية، وهي التي تُسهم في أن تجعل تلك الثقافة لا مجرّد تصوّرٍ منعزل مفصول مغلق بل مقوّما عضويا متبادل التأثير في كلٍّ شامل.

لعل علينا إذن أن نستهلّ بتأكيد التنوّع داخل تناسقٍ شامل وأن نرى في هذا التنوّع عنصر إثراء لا عنصر تشتيت أو تفرقة.

منذ البداية، أوثر أن أدحض وَهْم وحدة مصمَتة متحجرة تهدف إلى تسخير كل مقومات وروافد ثقافة هذه الأمة العربية وصبّها في قالب موحَّد لا تنغيمات فيه ولا ظلال.

لا يتلمسّن أحد في هذا التأكيد للتنوّع دعوةً للانفصالية المزعومة بل أن تأكيد التنوّع هنا يفضي إلى أن هذه الثقافة متعددة الروافد وخصيبة التلاقح. فلو سلّمنا أن لدينا تعدداً في «الثقافات» العربية فلنوضح على الفور أن هذه «الثقافات» لها قنوات عريضة من الاتصال المتبادل، تاريخية وراهنة على السواء، تُسهم في أن تخصّب وتكمّل الروافد التي تصبّ في نهر واحد عريض، مما يرجح التصور القائل بأنها في النهاية ثقافة واحدة، وأننا لا نستخدم تعبير «الثقافات» إلا على سبيل التقريب لا التحديد، ولا القطع.

لا أظن أنني بحاجة إلى إثبات فكرة التنوّع داخل التناسق في الثقافة أو «الثقافات» العربية الإسلامية. فالشواهد لا تعوزنا بل هي كُثُر : التعدد الاقليمي والسياسي، واللهجات أو العاميّات أي «لغات الأم» المحليّة المتغايرة، والممارسات ثنائية اللغة، سواء كان ذلك على الصعيد الرسميّ أو في الابداعات الفنيّة والأدبية، وغيرها.

على أن هناك إلى جانب هذا التعدد الأفقي، تعددا رأسيا في داخل ثقافة كل شعب، على حدة، بين الثقافة الرسمية العلوية السائدة المعترف بها في التعليم مثلا وفي وسائل الإعلام، وبين الثقافة الشعبية، ثقافة الفلاحين أو الثقافة الشفاهيّة، وهي ثقافة تحتيّة — ولا تشير هذه الكلمة إلى أي معنى من معاني التقييم — وتراثية، هي جِماع رواسب تاريخية حية في وجدان الناس ومؤثرة سلبا أو إيجابا، بما في ذلك التراث المحكيّ، والموسيقي، وما اصطلحنا على تسميته بالفنون التشعبيّة في صورتها الأصلية الخام قبل أن تمتد اليها يد التهذيب أو البتر وتعزلها عن محيطها الطبيعي، بشكل لا يخلو من اصطناع وتجميل أوتمويه، على خشبة المسرح أو استوديو التليفزيون.

على أن إثارة هذه المسألة تفضي بنا، على الفور، إلى مسألة الصلة بين المثقف العربي وشعبه، أو بين ثقافة النُخبة وثقافة الشعب.

ونلاحظ على الفور، هنا، من مجرد إثارة السؤال، أن هناك أكثر من ثقافة في داخل كل شعب عربيّ، وأن القنوات بينها ليست موصولة كما ينبغي أن تكون، ولا وسائل التفاعل متوفرة كما يجب أن تكون، بين ثقافة النخبة وبين الثقافة الشعبيّة التي يعيشها الناس، على الأقل حتى الآن، وهي ثقافة لا يمكن أن نسميها «متخلفة»، لأن فكرة «التخلف» الثقافي مرفوضة، أو مغلوطة في هذا السياق، أن الشعب أوالفلاحين أو الجماهير العريضة ليست «متخلفة» ثقافيا بل إن لها ثقافة مازالت أصيلة وقوية الجذور، فإذا افترضنا أن جمهرة الناس قد لاتملك ثقافة كاملة متفاعلة مع العصر الذي نعيش فيه فإن مسألة أخرى قد تثور هنا : هل هذه الثقافة — أوالثقافات التي يعيشها الشعب — هي الثقافة الصحيحة أو السليمة أو الإيجابية أو ما شئت من الأوصاف ؟ ما هي الثقافة التي يعيش بها ولها الناس في بلادنا ؟ هل تعمقنا في دراستها وهل عرفناها حقا، قبل أن تمتد إليها يد الدثور ؟ أليس هذا من أسرار أو أسباب التمزّق الذي يعيشه المثقف في العالم الثالث بصفة عامة ؟ أعني إحساسه بالاغتراب عن ثقافة شعبه أو إحساسه بانتمائه إلى ثقافة نخبوية لا يعرفها هذا الشعب.

ولابد من الإشارة إلى أننا نستخدم تعبير «المثقف» هنا، لا باعتباره فقط مشاركا في تلك العملية الواسعة العريضة التي عرفناها آنفا، بل باعتباره قادرا على أن يعي ثقافته فضلا عن ثقافات أشمل وأبعد تاريخا، وأن يكون قادرا على أن ينهض بدور إيجابي في هذا المجال.

إن في ثقافة الشعب، بلاشك، عناصر الثقافة التحتية العريضة والسليمة هي تلك الرواسب التاريخية التي ماتزال تعيش في وجدان الناس، وقد أشرت إليها آنفا، ولكن هذا التراث القديم، وبالتحديد التراث المحكيّ، والموسيقيّ، والإيقاعي، والتشكيليّ الذي أضاف إليه الشعب، أو الفنان الذي لا اسم له من بين صنوف الناس، كما كان دأبه في المراحل التي تكامل فيها الفنان مع المجتمع — مما جعل هذا التراث حيا وصرنا إلى فترة قليلة خلت — هذا كله يوشك أن يندثر بسرعة، ويسير بشكل يكاد يكون حتميا إلى الانقراض إزاء التقنيّة الكاسحة، ونحن نشرف

على نهاية القرن العشرين، وندخل بلاشك إلى عالم وسائط الإعلام الجارفة التي لا يكاد يقف في سبيلها شيء إذ تتسلل بدون عائق إلى أبعد الكفور، وأصغر القرى، وأظلم الغابات، وأفسح السهوب، وتؤدي إلى التسطّح، أي إلى نوع من التوحيد في حدود «القاسم المشترك الأصغر»، مما يُفضي إلى تغريب الإنسان عن نفسه وعن ثقافته، كل هذا يحدث بسرعة خارقة، وأظن أن هنا أزمة حقيقية، وأن هذه الغربة بين المثقف أو المفكر «ذاته الأخرى» التي هي شعبُه يجب أن تنمحي، مما يعود بنا إلى فكرة المثقف، كمكوّن عضويّ في المجتمع.

ذلك أن المثقف عندما يكون متكاملا مع المجتمع وعنصرا عضويا فيه يؤدّي وظيفة ليست اجتماعية فقط، بل اجتماعية وحضارية، كما تنتهي في الوقت نفسه إلى تحقيقٍ ذاتيّ أيضا للمثقف نفسه.

كيف يمكن أن ننفي هذه الازدواجية بين المفكر والناس، أو بين ثقافة النخبة وثقافة الشعب ؟ إن إثارة هذه القضية على غايةٍ من الأهمية والوعي بها ضروري في عملنا من أجل التعريف بالثقافة العربية. ذلك أن مجرد إثارة الوعي هو البدء بالتحرك وهو دور المثقف.

ولا أحتاج أن أقول هنا أن التطابق الكامل بين المجتمع والمثقف قد لا يكون هو المنشود في كلّ الأحوال، بل إن للمثقف دورا طليعيا لاشك فيه.

إن دور الإعلام، والصحافة، والسياسة، وفنون بيع «المنتجات الثقافية» إذ تتخذ ــ زوراً وبهتانا ــ الشكل الخارجيّ الذي يُخايِل الأشكال الثقافية. هذه كلها تلعب دورا أساسيا، أما الخبرة الثقافية الرفيعة الأصيلة، فما زالت على هامش حياتنا الاجتماعية. لكن هذا لا يعني أنه من المقبول أو حتى من الممكن أن تنفي من البداية دور المثقف، لاشك أن خبرتنا في التاريخ تشير إلى نوع من الدور الفعّال يقوم به ذلك الذي اصطلحنا على تسميته بالمثقف بصفة عامة. ونحن نعرف أن هناك حقبا تاريخية أو مراحل اجتماعية كاملة وُجد فيها هذا التكامل بين المثقف والمجتمع، وكان المثقف أو الفنان يقوم بدور عضويّ في المجتمع. انني أشير، بالطبع، إلى الفترات التي ازدهرت فيه أنواع من «الميثولوجيا» الكاملة، تكامل فيها دور الفنان والمجتمع؛ أي إلى مراحل مرت بها المجتمعات البدائية كان للفنان أو «لكاهن» أو «لساحر» فيها دور عضويّ، وكان المثّال أو النحات أو الفنان فيها مجهول الاسم،

فنحن لا نعرف ــ غالبا ــ مَن هم أصحاب التماثيل الرائعة في مصر القديمة، مَن هم بُناة الكاتدرائيات الشامخة، مَن هم أصحاب الموسيقات والتمثيليات الدينية الوسطيّة، لم يكن للفرد في تلك المراحل الدور الذي أصبح له فيما بعد، المهم في هذا السياق أنه عقب نمو النهضة الصناعية، وبعد عصر الاستكشافات الجغرافية، وظهور ما يسمى بـ «العصر البرجوازيّ» وتأكد «الفرد» أو «الفردية» بشكل حاسم في غمار النهضة الأوروبية، ظهر أو تأكد نوع من الانشقاق بين الفرد والمجتمع، وبالتالي تفاقمت الأزمة إلى أن وصلت إلى مرحلتها الحالية التي يُحسّ فيها المثقف الفرد والمفكر الفرد في العالم كله، وخاصةً في ثقافتنا العربية، أنه معزول عن المجتمع، وأنه كم مهمَل، أنه ليست له فاعلية، وليست له سلطة، أو ليست له فرصة المشاركة في اتخاذ القرار الذي يهمّه كما يهمّ مجتمعه.

صورة تبدو قائمة حقا، في الوقت الذي نكاد نتفق فيه جميعا على المظاهر الملموسة للأزمة التي تمر بها الثقافة في البلاد العربية، على اختلاف الدرجة والمستوى :

تمزّق المثقف وعزلته، انعدام الحرية تماما أو جزئيا، سيادة «القيم» الاستهلاكية، مشكلة الأمية، وقلّة بل ندرة القراء، وقصور التعليم، ونزيف دم المثقفين في مجاري العمل الإداريّ والمكتبيّ، وطغيان التسلية السهلة التي تحمل تدميرا خفيا للقيم الثقافية، وسيطرة أجهزة الدولة وأجهزة الإعلام، وتسخير مؤسسات الثقافة لخدمة مؤسسات الحُكْم... وهكذا.

ومع ذلك فإن مقاومة هذه الأزمة والسعي الدائب إلى حصارها والخروج من إسارها لم يتوقف في أي وقت من الأوقات.

فلنقل إذن أن أهمية الأجهزة التقنيّة، والمؤسسات الإعلامية والسلطويّة مازالت كلها موضوع سؤال. وأظن أنها ستظل دائما موضع سؤال. ولنقل أن الثقافة الرفيعة الحقة مهما بدا مظهرها عتيقا عفا عليه الزمن، ستظل فعالة، ومثيرة للخيال، وحافزا للمشاركة الايجابية وللجهد الخلاّق من جانب المتلقّي.

إن أجهزة الإعلام الجماهيرية بذاتها، والوسائط التقنية، بذاتها، وأجهزة إنتاج وتوظيف «الصورة» بشكل أخص، بذاتها، ووحدَها، محايدة، أما كيف تُوجَّه ؟ وماذا تقول ؟ وماذا تفعل ؟ فهذا هو السؤال. وليس من الممكن أن نتصور أن

«الجهاز»، وحده، له سيطرته، كما لو كانت له حياة أخرى مستقلة. إننا لم نصل بعد ــ وأرجو ألا نصل أبدا ــ إلى عالم «الرواية العلمية» الذي تسيطر فيه الأجهزة المسمّاة بالعاقلة، ويسود فيه الإنسان الآليّ، والحاسوب دون منازع. لا أظن أن هذا سوف يحدث في مستقبل قريب أو بعيد، ولكنه مع ذلك خَطرٌ ماثل يمكن أن تُفيد منه، على نحو أو آخر، مؤسسات سلطوية أو استعمارية كاسحة القوة، في عصر «مابعد الرأسمالية» الذي نعيش فيه الآن، هذا العصر الذي توشك أن تسيطر عليه الاحتكارات الامبريالية والشركات العابرة للجنسيات والتقنية العابرة للقارات، وعمليات غسيل الأموال القذرة وغسيل المخ الماكرة الحاذقة الصنعة.

لكن هناك وراء «الجهاز» دائما عامل انساني. وهناك أيضا المصلحة الاجتماعية، هناك التوجيه السياسي، هذا صحيح، ومع ذلك لا يمكن أن ننفي تماما أن هناك، وراء الجهاز ووراء المؤسسة، هذا الوجد والصبابة والنزوع نحو التواصل الإنساني ونحو الحرية والعدالة والكرامة والقيم التي تظل صحيحة وفعّالة وتظل محرِّكة لوجدان الناس، في منطقتنا العربية، وفي كلّ مكان.

ولدعم ثقافتنا العربية العريقة عراقة الدهور وحتى يمكن لنا أن نعرّف بها، حقا، فما من خيار أمامنا، فيما أفترض، إلا أن نُمحِّص النظر فيها بقدر ما يسعنا من أمانة ودقة حتى نتبين جذور ما نحن فيه من ارتكاس وردّة، أن نسعى إلى القضاء على القمع السياسي والاجتماعي، وأن نعطى أولوية للمتغيرات مع الحفاظ على ما هو حيّ أو قابل للحياة في العناصر الثابتة العتيدة من تراثنا.

أريد هنا أن أؤكد ما في ثقافتنا من حاجة مُلحّة ولاعجة إلى مقاومة ودحر هجمة «شبه الثقافة» pseudo-culture التي تقدمها إلينا قطاعات حاكمة معينة في الغرب، تدعو إلى إعلاء بل إلى تفريد «الاستهلاكية»، وتقوم على فيضٍ كاسح ومخطَّط للمعلومات المضلِّلة وهي «شبه ثقافة» تضير بشعوب الشمال والغرب بقدر ما تضير بشعوب الجنوب أو العالم الثالث، «شبه شفافة» تفضي في النهاية إلى تشويه وعطب الثقافة القومية الأصيلة في الشمال وفي الجنوب على السواء.

* * *

لكن رفض العولمة ــ أي الهيمنة ــ لا يعني رفض «الآخر». تلك تفرقة أساسية. ذلك أن موقف الثقافة القومية من «الآخر» لا ينبغي أن يكون موقف

الانصهار فيه والذوبان أمامه، ولا موقف الانقطاع عنه ونفيه وانكاره، إنما هو — بالضرورة — موقف الحوار والتفهّم وعلاقة تسامح، علاقة أخذ وعطاء، لا علاقة تهويل أو تمويل أو تهوين.

ذلك ينطبق على «الآخر»، الغربي كما ينطبق على النصّ التراثي القومي أو النصّ التراثي الانساني، وسواء كان الآخر هو المرأة بالنسبة للرجل أو العكس، أو كان المُغاير دينا أو عرقاً أو طائفة أو مذهباً إلى آخر صنوف المغايرة. فلعل التَّغاير والتفاعل مع الغير هو الذي يثري الذات ويفتح أمامها آفاقا جديدة يسدها ويغلقها العكوف على الذات — أي على الثقافة القومية المغلقة داخل أسوارها الضيقة.

هذا هو الموقف الحضاريّ بصفة عامة، وهو من باب أولى موقف المبدع، سواء كان فناناً قوليّاً أدابه اللغة أو فنانا تشكيليا آدابه اللون والمساحة والكتلة، أو فنانا موسيقياً، فهو الذي يستطيع بقوة الخيال ومقدرة الفن ونفاذ الرؤية أن يتماهى — بالعمل الابداعي — مع الآخر دون أن يفقد جوهر ذاتيته، أي أن يضم الآخر تحت جناح ذات متنوعة الامكانيات، متنوعة الأبعاد.

* * *

ومن ناحية أخرى فإن ما يعطب أصالة ثقافتنا هو تسليمها بالخضوع لما تمليه عليها سلفية جامدة أو عقائد متحجّرة مغلقة الأفق.

لا يمكن للثقافة أن تزدهر حقا، في ظني، إلا بمقدار ما تؤكد حريتها الأصلية، وتفلت من إسار طغيان الماضي من ناحية، وأن تقيم ذلك التوازن الدقيق بين سيادة العمل وبين انطلاق تلك القوى الداخلية التي لا تقع تحت سيطرة «عقلانية» صارمة هي نفسها لا عقلانية وضائرة بالعقل، من ناحية أخرى.

إن الأصالة الثقافية العربية في تصوري لا يمكن أن تُفهم باعتبارها انتماء مغلقا عرقيا أو انحيازا عصريا، بل إنني أراها تراكما وانصهارا لمقومات **مُوحّدة** تتجاوز الحدود السياسية، وإن كانت هذه الوحدة تصدر عن منابع متعددة المرجعيّة، في وقت معا : في مصر فرعونية قبطية هيلينية وإسلامية عربية ومعاصرة، وفي الرافدين ذات مرجعية أشورية، وفي لبنان فينيقية وفي شمال أفريقيا بربرية وفي السودان والصومال زنجية، ذلك كله إضافة إلى مرجعيّتها العربية الأساسية وإثراءً لها. فضلا عن أنها تستقي من قيمٍ إنسانية أو كونية شاملة.

وبالتساوق مع الطبيعة الدينامية لهذه الظاهرة فإن التراث العربيّ الإسلامي المشترك يذهب شوطاً بعيداً في تناغم وتآلف الموروثات المختلفة وفي صهرها لتكون جسماً مركباً واحدا وإن كان متعدد الطبقات.

وحتى أبدد انحيازا شائعا وجاهزا فإنني أشير إلى أن التراث بداهةً إنما هو شيء نملكه ولا يملكنا، سواء كان هذا التراث فصيحا كلامياً أو شعبياً، محليّاً أو إنسانياً. ولا يقل عن ذلك بديهية أنه علينا أن ننفض عنه تراب القرون، أن نبثّ فيه أنفاس الحياة، بل أن نحياه، نحن، حياةً جديدة، سواء كان ذلك عن وسائل تقنيّة منهجيّة أو عن طريق وسائط فنية إبداعية، أو بإعادة تفسيره وتأويله من جديد.

من الواضح بذاته أننا نختار تراثنا، نعيد خلقه خلقا جديدا، ونتبناه بفعل إرادي ومتدبر ومدروس.

ما من شك في أن مكوّنا جوهريا للثقافة هنا هو التراث العريق الذي يقطع ويتجاوز حدود المحدّدات العرقية أو الجغرافية السياسية والذي يتّسق مع التعريب المدهش وسيادة الإسلام، عبر عصور متطاولة، في المنطقة التي نعرفها باسم العالم العربي.

ومع ذلك، فإن هذا التراث ـــ وهو عامل مُوحِّد ـــ لا يمكن فصله تعسّفيا عن العناصر ما قبل العروبيّة التي ما تزال تُثريه وتُنوِّعه.

فليس التراث العربي إذن مكرّما ولا مُصْمتا؛ وهو ما ينعكس مباشرة على الثقافة العربية، وما يلعب دوراً لاشك فيه في مهمة التعريف بها.

وبداهة فإن من الوهم الصراح أن نتصور إمكانية إسقاط عصر تاريخي جاهز سواء كان حقيقيا أو متوهّما، واقعيا أو مثاليّا، ونقْله إلى الحاضر، إذ أن الماضي لا يمكن استنساخه ولا تكراره.

ودعواه أن العقلية العربية ـــ على عكس الزعم الشائع ـــ إنما هي عقلية تغذوها تعددية هي في الوقت نفسه مثيرة للتفكير ومستفزّة للخيال والإبداع.

فبينما نجد أن العقلانية والتسامح، واللواذ بنوع من البراجماتية العمليّة الأرضيّة لها أصول راسخة وعميقة الجذور في تكوين الثقافة العربية، فإن هناك فيها الشطْح الفانتازيّ الصراح، واللاواقعيّ، والملحميّ، وهي مقومات لا انفصال لها عن

التراث العربي : المأثورات الشعبية التي ماتنى تجدد نفسها، استمرار قيمةٍ مستمدّة مباشرة من «ألف ليلة وليلة» ونحوها، التحدي الجليل للواقع الأرضي العادي كما تجسّده صروح المعابد والكنائس والجوامع التي تكسر المنظور والمعمول على قدر الإنسان فقط وتتجاوزه (وهو منظور موروث عن الاغريق تحدَّاه المعمار القوطيّ في الثقافة الغربية).

وبينما أسهم قدر عظيم من المرونة والطواعية في استفادة الفاتحين العرب من منجزات الثقافات التي تغلبوا عليها ــ تاريخياً ــ في أمور الإدارة ومالية الدولة أو الحرب ــ على سبيل المثال ــ فإن الثقافة العربية الإسلامية، ثقافة العرب العاربة والمستعربة سواء، صانت وداومت قيمة «تجريدية» لعله موروثة من الشساعات البعيدة لصحراء أبدية تبدو لا نهاية لها، قيمة ميتافيزيقية مازالت قوية الإيحاء في الفنون الجميلة ــ وليس فقط في الحِرفية الصناع ــ أي في فنون الخطّ، والتمنمة والرسوم المجّردة التي هي بطبيعتها لا نهائية.

إن الخط العمليّ ــ أو البراجماتيّ ــ في الثقافة القومية العربية ليس متناقضا أو متنافرا مع حِسّ بالانتشاء الصوفيّ، مع صوفية تُطاول الحقب والدهور حتى لو اختُزلت في بعض الممارسات الشعبيّة الراهنة إلى مجرد رُقى وتعازيم طقسية.

ذلك يفضي بنا على الفور إلى تعددية أخرى في الثقافة العربية بين الثقافة السُلفية المرتبطة بالماضي التي تعتنق سرابا عن الأرض لا يمكن في الواقع الرجوع إليها، عصرا ذهبيا موهوما لثقافة هي في الواقع مغلّلة بأصفاد فكر رجعي يُعزى إلى عصور التدهور التي ابتعدت عن أضوأ ساحات التراث ــ هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى ثقافة مستنيرة قائمة على التسامح والتفطُّن والاستبصار أو العقلانية ولا تُسلّم قيادَها أمام الممارسات الشكليّة البحتة أو الطقوس الخاوية.

أي أنني أعتبر الثقافة المتحررة التي تجد عِلّة وجودها في نُشدان قيم مثل العقل والحرية والعدالة ــ وهي قيم لا تبلى جدّتُها مهما قال «ما بعد الحداثيّين» ــ هي الثقافة الأصيلة.

أي أن العوامل الأولية التي تُرسي بل وتَدعَم أصالةَ الثقافة هي، على المستوى العقليّ، انفتاحُها على الأسئلة وليس العقائدية الجامدة، وعلى المستوى السياسي، الديمقراطية وليست الشمولية أو الوصايةُ الأبوية، كما هو الغالب في البلاد العربية.

ليس أمامنا خيار فيما أرى إلا أولوية ثقافة العقل : مرِنةُ، عضوية، قائمة على النسبية لا على المطلقات الثابتة، قائمة على التسامح والحوار مع الذات ومع «الآخر» سوا، ضد ثقافة السيطرة السلفية، والخرافة، والأفكار اللاعقلانية التي لا يمكن التحكّم فيها، وضد شبه ثقافة يروجها قطاع حاكم وعاد في الغريب الامبريالي.

وفي مجتمع اليوم، ما بعد الرأسماليّ، مجتمع التقنيّة العالمية، والمعلوماتية، فإن من أهم الآمال المنوطة بثقافة عربية مزدهرة ــ بل قادرة على البقاء ــ وجديرة بالتعريف بهاــ صيانة وتنمية رصيد مشترك من «الثقافات» العربية الفرعيّة المتنوعة، بما فيها من عناصر التقارب بل التوحُّد، وما فيها كذلك من عناصر التنوّع والتعدّد الذي هو إسهام في اثرائها وإيماء إلى آفاق مفتوحة.

ليست الثقافة القومية في تصوري جوهراً ميتافيزيقياً أبدياً مسبقا، ليست معطى محدداً سلفاً ونهائيا، ليست ميراثا ثابتاً لا حِوَل عنه مقذوفاً به من الماضي ومنيعاً أمام تفاعلات التاريخ وأبعاد الزمنية، ومن غير برْقشات بلاغيّة أو رومانية أو شِبْه أسطورية فإن الثقافة العربية في نظري هي واقعة تاريخية زمنية ملموسة تُصاغ وتُنمَّى وتُشكَّل باستمرار. ولا يمكن، بالتالي، أن تكون موضوعة نهائيا في شروط بلاغية وأسطورية كما كانت تزعم تيارات معيّنة في الفكر العربي وخاصة في الستينيات، وهي أساسا تيارات كانت ولعلها مازالت تمليها اعتبارات سياسية، أو تحدوها مثالية معيّنة في تصوّر مفهوم القومية.

لا يمكن للثقافة القومية أن تكتسب حيويّتها ــ بغض النظر عن مصداقيّتها ــ إلا بمقدرتها على أن تتطور وأن تتفاعَل مع المعطيات التاريخية الاجتماعية السياسيّة والثقافية، وعلى الوعي بما في خصائصها ــ هي ذاتها ــ من انفتاح ومرونة واستجابة نقديّة.

ولا يعني ذلك أنني أقترح تصوراً لثقافة عفوية وعرضية، ولا هي، بالتالي، مجرد تركيب مصنوع وعسفيّ من عناصر متغايرة بل أميل إلى أن أرى الثقافة القومية باعتبارها تَجْمَع بين مقومات الثبات والحركة.

إن من مهام الثقافة العربية اليوم أن تندمج وأن تتكيف مع ظاهرة عالميّة تكسب أرضا جديدة كل يوم، هي ليست عالمية المؤسسات العسكرية التقنيّة ما بعد الصناعيّة للاحتكارات عابرة القوميات، بل عالميّة مؤسسة على القرار الديمقراطي

الحر، ومبنية على احترام التفرّد والتفريد لا التفوق أو الانعزال، وقائمة على الاختلاف القوميّ والثقافي، حيث يمكن أن تتآلف العناصرُ المتغايرة والتساوقات المتبادلة : وهي علمية يمكن أن تعيد إنتاج نفسها، جدليّا، على مستويات متعددة وعلى سلالم متعددة من المقوّمات الثقافية الفرعيّة للهُوية.

* * *

فإذا كانت المتغيرات الراهنة في المنطقة العربية، في أحد جوانبها على الأقل تتعلق أساسا بالعمل السياسي، وإذا كان العمل السياسي هو فن التعامل مع الممكن، فإن العمل الثقافي، على العكس، هو فن مهاجمة المستحيل، هو المغامرة والضرب في المجهول باستهداء قيم هي في الوقت نفسه معرفية وخُلقيّة وعقلية وروحية معا.

لاشك أن المتغيرات في المنطقة العربية قد جاءت نتيجة للممكن، والراهن، والواقع، في الساحة السياسية الآن، إلا أنها جاءت إلينا أيضا بصدمة سياسية ووجدانية، فإن التمزق، والحروب بين الأشقاء، والتبعية الغالبية للهيمنة الاستعمارية الأجنبية ـــ تحت أقنعتها الجديدة المراوِغة ـــ هي مما يمزق القلب ويثير الغضب ويحفز على رفض هذا «الواقع» والسعي إلى تغييره نحو الأفضل والأعدل والأكرم، وهو ما يحفز شعوبنا ويدعم مقاومتها لهذا العدوان.

ولست بحاجة إلى أن أشير إلى هشاشة الواقع في البُنَى السياسية العربية وتردّي معظم النظم في ممارسات قمعية متباينة الحدّة والوطأة، لست بحاجة إلى أن أشير إلى انحسار الآمال وتساقط المشروعات اللامعة البريق لا في «الوحدة» العربية التي كانت مناط آمال عريضة، بل حتى في مجرد التضامن بين الدول العربية، لكننا ظللنا ونظل مع ذلك حريصين على حلمنا الجميل بثقافة حرة حقا، مدنيّة حقا، مستقلة حقا، وقوية، وبتقارب أوثق بين شعوبنا العربية.

يبدو الآن للوهلة الأولى أنه قد تكسرت أجنحة هذا الحلم على صخرة الواقع السياسي الصلب، إلا أنني أوقن أن ستنمو له أجنحة جديدة محلِّقة.

وإذا كان لا مفر الآن من قبول حلول جزئية مؤقتة في ميدان العمل السياسي باعتبارها أولا وأساساً خطوة أولى نحو تحقيق أكمل وأشمل لحلم عربي مازلنا نعقد العزم على تحيقه، فإن المجابهة الثقافية ليس عليها أن تقبل حلولاً جزئية أو وسطى،

بل يجب علينا أن ترفض كلّ تنازل وكلّ إهدار، فهذا هو مجالها. وهذا هو جوهر العمل الثقافي.

ومع ضرورة التعدديّة وتفهُّم وجهات النظر الأخرى والتواجد مع الاختلاف، فليس هناك ــ ولا يمكن أن يكون ــ قبولا ولا تصالح ولا تعايش ثقافي مع الاستعلاء العنصري، ولا مع القمع، ولا مع إهدار الحقوق الأوليّة، وهذه كلها الأسس والمقومات التي تتبنى عليها النظرية والممارسة للدولة الصهيونية، وللسيطرة العالمية أحادية القطب التي يبدو أن لها الغلبة الآن، وإن كانت تلوح في الأفق العالمي أقطاب أخرى لعلها في سبيلها للتشكل وللتغاير، كما تمر تحت السطح تيارات العمل على الاستقلالية وتأكيد الهُويّة. ذلك أن بنية المهيمنة الامبريالية العالمية ليست في نهاية التحليل قدراً مضروبا أو نهاية للتاريخ، بل ان مقاومة هذه النظرية وهذه الممارسات سياسياً وثقافيا على الأخص هي لبُّ العمل الذي وحده يمكن أن يصون ثقافتنا القومية ويتيح لنا أن نقوم بمهمّة التغيير الاجتماعي بها، كما يتيح لنا قبل ذلك، ترسيخ أسسها.

وأؤكد مرة أخرى يقيني بأن هذه المجابهة تعني التمسك بل التشبّث حتى آخر جهد يقيم العقلانية، والتسامح في إطار العقلانية، و إعلاء الحريّة والكرامة الانسانية.

* * *

أتصور من ناحية أخرى أن هناك أزمة صحيّة، بل لعلها ضرويّة، في مقاربة ثقافتنا العربية لقضية «المطلق».

إن المشهور إلى حد الابتذال أن المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها، إلا بيد الحذر والتحوط والتوجّس، عندنا، هي الدين والجنس والسياسة، وهي مطلقات مترابطة في نسق قمعيّ يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية. ولكن المثقفين العرب الحقيقيين يتململون بدرجات متفاوتة بازاء هذه المحظورات، ويتلمسون الطرق والوسائل لمقاربتها ــ في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنفى فيه الحرية الفعلية، تماماً أو جزئيا، وبخاصة في ظل سطوة السعي إلى انتزاع السلطة السياسة تحت ستار ما يُسمّى خطأ بالصحوة الاسلامية التي يرتفع مدّها الغيبي وعنفها الاجرامي بأقدار متفاوتة في البلاد العربيّة الآن، وإن كانت مع ذلك ليست من الدين الصحيح بشيء.

ولعل من أسباب أزمة الثقافة العربية بصفة عامة وتعويق تغيير القيم والعلاقات الاجتماعية، موقفُها هذا من المطلق والنسبي، أي بعبارة أخرى موقفها من المحظور والمفتوح، هناك في التراث العربي وفي الراهن العربي، كما وجد كذلك في التراث الغربي، مشكلة «المطلق» الذي لا يجوز المساس به ويَفرض على الانسان، بكل ما في الإنسانية من نسبية وعَرَضية، سيطرتَه النهائية، وهي مشكلة يمكن أن تؤخذ ــ ثقافيا ــ على مستويين : مستوى الخبرة الفردية، وهذه قد يكون موضوعها الدين أوالفن أو الفلسفة، ومستوى الخبرة العامة، وهذه موضوعها المشاكل الاجتماعية والثقافية.

ونحن نزعم أنه مما يعوق الثقافة بصفة عامة خضوعَها أو انصياعها لهذا «المطلق» وامتناع أن يوضَع موضع التفكير العقليّ. ذلك ما يعززّه استقراء بالتاريخ، فإن كان ازدهار للحضارة الانسانية إنما كان خروجاً عن هذه السطوة، بتأكيد حرية الانسان، ومحاولته السيطرة على مصيره، والاندماج أو الاتّساق مع «الطبيعة» الداخلية أو الخارجية، النفسية أو الكونية. وهو ما يؤدي بنا مباشرة إلى مشكلة «العقلانية».

ولاشك أن من أسباب أزمة الثقافة العربية أو تهددّها بالأزمة انحسار «العقلانية» في ثقافتنا في المرحلة الراهنة، وما من داعٍ للدعوة الى توحُّد «العقل» أو استئثاره بالميدان، فالإنسان بطبيعة الحال ليس عقلاً فقط، ولكن الذي يمكن أن يهدي مسيرة الحياة والثقافة معا ويُرشدها، هو العقل وحده. ولا أنفي ــ ولا يمكن أن أنفي ــ الدور الذي تقوم به القوى الجوّانية اللاواعية، ولكن الوعي بهذا الدور «الوعي باللاوعي»، هو الذي يمكن أن يَهدي ويُثري الثقافة» بمعنى أنه ليس بالعقل وحده يعيش الانسان، ولكن بغير العقل سيظل في ضلال مبين، هذا كله يدور في فلك المستوى الثقافي، ولكن الأساس هو المشكلة الاجتماعية ولا فصل ممكناً بينهما، فإن التفاعل والتبادل بين الظاهرتين لا يمكن أغفاله، فإذا سلّمنا أن هناك قمعا عقليا وروحيا يأتي من سيطرة «المطلق» على الثقافة، فإن هذا القمع يُستغلّ لأسباب أو غايات اجتماعية، ويؤدي بدوره إلى تفاقم الأزمة الثقافية في حلّقة متشابكة ومتفاعلة، ومن هذه السيطرة المزدوجة لفكرة المطلق وتجسيدها في سيطرة المؤسسة الاجتماعية توارثنا تلك الكُتَل الصماء في ثقافتنا الشعبية وثقافة النخبة عندنا، على السواء، كُتَل متحجرة تقيّد الوعي، وتُكبل حركة العقل، وتَئِد الحرية،

وتُطلق قوى القهر والوحشية والغضب، قوى اللاوعي المدمّرة، ولكنني أسارع إلى القول بأن في تراثنا نفسه وفي وعينا الحيّ الراهن إدراكاً لقيمة الحرية والتسامح.

ولعل من أكثر الحلول وضوحاً للأزمة الثقافية التي نتحدث عنها، حلّ المواجهة بين هذين الصفّين من القوى : قُوى المطلق وللاعقلاني والخرافيّ، وهي بالتالي قوى القمع والطغيان، وقوى النسبيّ والعقليّ والانسانيّ وهي بالتالي قُوى الحرية والتفتح والازدهار الروحي، هذه المواجهة التي تعكس وتؤثر على نوع آخر، وأعمق في الوقت نفسه، من المواجهة، أعني بها المواجهة على المستوى الاجتماعيّ بين هذين الصفّين من القُوى، إذا نحونا نحو التبسيط من أجل التوضيح، فما من شك في تداخل بعض هذه القوى مع بعض وتأثير بعضها على بعض.

لا يمكن أن ننفي عن ثقافتنا ملامح خاصة بها وهي ملامح غنية، ولا يمكن أن ننفي تراثاً خاصاً بها، ولكننا — في الوقت نفسه — لا ينبغي أن نعزلها عزلاً مصطنعا — وغير ممكن في المقام الأول — عن الثقافة الإنسانية وعن التراث الإنساني «ولعلّ هذا ما يبدو أن ثقافتنا قد تنساق إليه بوعي — أو بغير وعي — ولعله من أخطر المزالق التي تؤدي بنا إلى التعثّر في الوقوع على الأسباب، ثم التعثر في إيجاد الحلول.

إن من القيم الكبرى في ثقافتنا — في تراثنا الثقافي وفي واقعنا الثقافي على السواء — قيمةً أحسّها مهدّدة الآن، ولعلها من أهم المقومات التي ينبغي علينا أن نُتوصل بها، لعلّني أسمّيها «العقل»، أو «العقلانية». هذه القيمة عرف أعظم ازدهار لها بالضبط في حقبة ذلك الازدهار العظيم للحضارة العربية الوسيطيّة عندما كان كلّ شيء دون استثناء يوضع موضع النظر، والحكم، العقليين ثم القبول أو الرفض، بعد ذلك لا قَبْله، بدءاً من مسائل مثل قِدم العالَم وخلْق القرآن والعلاقة بالله، بما في ذلك مسألة الإلحاد نفسها، حتى المسائل الجنسية والأهواء الحسية المشبوهة بكل أنواعها بما فيها الجنسية المثلية، وصولا إلى مسائل شرعية الحكم والخلافة والولاية.

* * *

فإذا كان في هذه التأملات ما يوحي بالتعرف على بعض الخصائص الأساسية

في الثقافة العربية فإن من المقترحات التي تتيح التغيير الاجتماعي بهذه الثقافة، وتفسح السبيل، في الوقت نفسه، أمام ازدهار مرتقَب للإبداع الثقافي، في شتى صوره، مايلي :

ـ العناية بدراسة وتفحّص ومناقشة خصائص هذه الثقافة عن طريق العملية التعليمية، وما من شك في أن للتعليم دوراً لا يُناقض ولا يُنكر في هذا المجال، وخاصة في السنين التكوينية الأولى، ولعل من أهم مقدمات التغيير الاجتماعي بالثقافة العربية، في هذا المجال، تحديث التعليم وتحريره من سيطرة التلقين والحفظ الأصمّ وتربية ملكة التفكير الحر والحوار والعقل النقدي منذ حداثة سنّي الطفل.

وفي هذا الحقل يجب أن نؤكد الجانب العقلي والتنويري في تراثنا وواقعنا الثقافيين، بابتعاث الكنوز الفلسفية التي أسهمت تاريخيا في تكوين الثقافة العالمية المعاصرة، والقاء الضوء على مَلَكة الحوار، وتقليب النظر في أطروحات الآخر، داخليّاً كان أم خارجيا، عربيا أو غربيا، إنسانيا أم ميتافيزيقيا.

إن الانفتاح الحر على الفكر العالمي من ضرورات إثراء الثقافة العربية، ومن مقدّمات إتاحة الفرص للتعرف على هذه الثقافة في الوقت نفسه، فما من وسيلة للتعصب بالثقافة العربية، في ساحة الفكر أو الساحات الأخرى إلا بوجود أرضية مشتركة مسبقة، والسيطرة على «لغة» مشتركة (ولا أعني اللغة بمعناها الضيّق بل أعني وسائط الحوار وآليات التفاهم العقلي والروحي) ذلك كله بحيث لا معنى للخشية منه على تراثنا الفكري التاريخي الراسخ في وجدان الأمة، ولا معنى للتوجس من طمس معالم ثقافتنا الأصلية التي لم تقو عليها ـ ولن تقوى فيما أوقن ـ زعازع الدهور وهجمات العدوان بشتى أشكالها، بحيث يكون ذلك على سبيل التوافق أو التكيّف أو الاستيعاب الواعي لثقافة العالمية الديمقراطية العقلانية القائمة على الحوار على العسف والتسامح لا الاستعلاء ومزاعم التفوّق، من كلا الجانبين.

ـ ضرورة التعريف بالثقافات الفرعية أو التحتية التي تندرج في نهر الثقافة العربية والحدة السائدة، سواء كانت هذه «الثقافات» الفرعية شعبية أو تراثية وسواء كانت اثنولوجية أو طبقية أو فئوية أو غير ذلك، ففي ذلك إثراء لوحدة هذه

الثقافة بتأكيد تنوُّع جذورها ومقوماتها وفروعها وانصبابها بعد ذلك في تيار مُوحّد شامل.

ــ ومن ضرورات التغيير الاجتماعي توسّلا بالثقافة العربية الحقّة دحض النزعات الاستهلاكية المستشرية التي تروّجها بعض وسائط الإعلام الجماهيري الواسعة سواء كانت عربية أم أجنبية، والتقليل من جرعات التسلية الخاوية التي تتخذ أحياناً مظهرا «ثقافيا» وما هي بالثقافة الحقّة في شيء، إذ تُمجّد، بشكل مضمَر أو سافر، أفكار التفوق العنصري، وتصوّر العنف الجسدي أو الروحي على نحو جذّاب ولامع، وتنحو نحو ابتذال العلاقة الرحيمة الحميمة بين الرجل والمرأة فتحوّل الجنس وهو قيمة خلاّقة إلى مجرد سلعة وتحوّل الرجل أو المرأة إلى مجرّد شيء قابل للبيع والشراء على أكثر من مستوى.

ــ هذا إلى أن من معوّقات التعبير بثقافتنا ما يتسلل إلى أعمالنا الفنية من رواسب قيم قَبَليّة أو سلفيّة أو ضيقة الأفق أو منافية للكرامة الفردية أو تتضمن انتهاكا للحقوق الانسانية الأساسية، مما قد يُشكّل صعوبة كبيرة في فهم أو تذوق هذه الأعمال.

ــ وإذا كان علينا من البداية أن نطهّر ثقافتنا من هذه الرواسب، لا لمجرد أنها من معوقات تقبُّل أعمالنا «الفنية» أو شِبْه الفنية على الأصح ــ في خارج إطار ثقافتنا، بل لأن ذلك ضرورة أساسية في المقام الأول لتطهير ثقافتنا نفسها مما يشوبها، وللسمو بها، دون أن يكون وقْع ذلك في خارج نطاق هذه الثقافة هو مناط القضيّة.

ــ وأخيرا من مقدمات التغيير بالثقافة العربية تحرير المؤسسات والأجهزة الثقافية ــ ومن باب أولى تحرير الانجازات والإبداعات الثقافية مما قد يكبّلها من عسف ــ السلطة السياسية أحيانا، وتخليصها من أهواء هذه السلطة وتقلباتها، والحفاظ على استقلاليتها وحريتها، بالقدر نفسه الذي يجب أن نحررها من شبهة التبعية لما في ترسانة السلطة الإعلامية الغربية من «قِيم» عدوانية ومنافية للحرية ومناقضة للهوية العربية الأصيلة بل ومناوئة للقيم السامية في الثقافة الإنسانية بما فيها الثقافة الغربية نفسها.

ــ إن من أوجه التغيير الاجتماعي توسلا بالثقافة العربية إنارة الجوانب العقلانية

فيها، كما أسلفنا، مما يعني نقض ما شاب هذه الثقافة في عصور التدهور، أو بفعل التدخل الاستعماري، أو بفعل التضليل المقصود من سلطات الطغيان، من سلفيّة جامدة، أو عقائديّة متحجّرة، أو انسياقٍ وراء الشَعْوذات بأشكالها المتعددة.

* * *

ـــ توثيق العلاقة بين الثقافة العربية والثقافة العالمية :

ولعل هذه العلاقة مازالت قضيّة يُثار حولها الجدل، عندنا حتى الآن، وفي ظني أن مجرد إثارة الجدل حول هذه المسألة، هو بذاته عَرَض من أعراض ما يمكن أن نسميّه بالأزمة في حياتنا الثقافية، بل في حياتنا الفكريّة والوجدانية على نحو أعم. وليست الأزمة في كل الأحوال نذيرا، بل قد تكون أحيانا ـــ ونأمل لها أن تكون الآن ـــ بشارة، أو دلالة على القلق الصحيّ.

وليس هنا من مجال إلا لبضع انطباعات وأفكار أساسية ـــ ولتكن رؤوس موضوعات ـــ حول المسألة.

وكما يحدث في معظم القضايا، تتبلور الاتجاهات إزاء مسألة علاقتنا بالثقافة العالمية، في ثلاثة مواقف رئيسيّة، ولعلها هي المواقف الرئيسيّة التي تتضح، باستمرار، على طول تاريخنا الحضاريّ.

فالموقف المحافِظ، أوْ التقليديّ، أو الرجعيّ، يدور أساسا حول بيان عراقة تراثنا الخاص المميّز، ومآثرة، وميزاته، واستجابته لخصائص فكرنا وطبيعتنا، وانعكاساه على احتياجاتنا، كما يدور حول بيان ضرورة حفاظنا على هذا التراث، والإبقاء على فاعليّته، بل واجبنا في إشاعته، وتعريف الناس به، ويصل هذا الموقف أحيانا إلى المناداة بفرض تراثنا التقليدي على العالم المعاصر، وحَقْن الحساسية المعاصرة به، وإدخالها في قوالبه ونماذجه.

وهو موقف له ما يبرره من الإحساس الطبيعيّ ـــ البدائيّ قليلا ـــ بالرضا عن الذات، والارتياح إلى ما تحقّق لنا في الماضي من انجازات لا تُنكر، وله ما يؤيده من القناعة بما نعرف والاطمئنان إلى ما هو قائم ومتحقق ومألوف، والاكتفاء بالسلامة بالنأي عن مواطن الخطر والمغامرة وتجنب الضرب في مخاوف المجهول.

في هذا الموقف، بطبيعة الحال، نفحة من الازدراء بما هو غريب وأجنبي، كما

أن هذا الموقف، مهما اتخذ لنفسه من تبريرات عقلية، لابد أن ينتهي، بمنطقه الداخليّ نفسِه، إلى مسلّمات لا تقبل الحوار العقليّ لا لأنها تستعصي على التفيذ الفعليّ فقط، بل لأنها ترفض التعرض للمناقشة، فهي مسلّمات غيبية في نهاية الأمر، ومشحونة بطاقة محبوسة من القوى الغريزية البدائية، طاقة الدفاعِ عن الذات والحفاظ عليها منِ كل مؤثّر خارجيّ، طاقة التشبّث بالأمان تشبثاً يكاد يكون بيولوجيا وعضوياً.

أما الموقف المضاد فهو الموقف التقدميّ، أو الطليعيّ أو المجدّد، أو الثوري، أو ما شئنا أن نسمّه، وواضح أنه يستند إلى ما في الإنسان من تطلع نحو الجديد والغريب والمثير، وإن كان يدور ــ عقلانيا ــ حول تحليلات كثيرة اجتماعية واقتصادية وحضارية، وهي تحليلات تتغير مساراتها بتغيّر النظر إليها، وإن كانت جميعا تدور حول الثقة بطاقات الإبداع في الإنسان، والإيمان بازدياد ثراء التاريخ، يوماً بعد يوم، وبمقدرة التنظيمات الاجتماعية على أن تواجِه النموّ المطرد والتغير المستمر في العلاقات الاجتماعية، وعلى أن تخطّط لها، وتسيّرها، كما تعتمد على عقيدة بأن الإنسان ــ سواء باعتباره «أنا» أو «موضوعا» أو «علاقة» ــ إنما يتقدم نحو عدالة أكثر، وتوازن أوفر، ووعي أعمق، مما يتطلب بالضرورة أن ينفض عن نفسه أعباء مواتٍ ما في ركته المعلّقة في عنقه من سَقَط المتاع.

ومن ثم فهذا الموقف يدعو إلى الانفتاح، وإعادة النظر باستمرار في المسلَّمات، واقتحام المجهولات، وإحكام السيطرة على المقدّرات. ومن الحجج العقلية لهذا الموقف أن الإنسان، في جوهره، واحد، وأن الحدود الإقليمية الضيّقة، سواء كانت جغرافية أم حضاريّة ليست سدوداً يضربها الحيوان الانسانيُّ لتوفر له أماناً زائفاً، بل هي، أو ينبغي أن تكون ساحات للتلاقي والعطاء المتبادل.

ثمّ هناك، ثالثا، الموقف التوفيقيّ الذي يأخذ من هذا وذاك بطرف، ويحاول أن يجد النغمة الصحيحة بين طرفي السلّم الموسيقي، وهو موقف لا مفر له من الاخفاق.

* * *

وما من شك في أن تأمل التطور الانساني إنما يفضي بنا إلى أنه في واقع الأمر

هو تاريخ التوتّر المستمر ــ حاداً حينا ومتراخيا أحيانا ولكنه قائم دائما ــ بين هذين الموقفين الأساسيين في مختلف صورهما وأشكالهما.

وما من شك ــ على الأقل عند كاتب هذه السطور ــ في أن مرحلتنا الحضارية اليوم إنما تتطلب اعتناق الموقف الأكثر انفتاحا وتطلّعا إلى المستقبل وإلى العالم الفسيح الغنيّ بثرواته الثقافيّة والحضار ية من حوالينا.

ليس وضعنا التاريخي، اجتماعيا أو ثقافيا، بحاجة إلى الشرح أو البيان، ولكن تخلّفنا الذي لا يُنكر ليس في رأينا بالتخلّف العقيم المجدب، أن فيه متفجرة بالفعل والإرادة والإمكانات والطاقة. ولا ينبغي أن يكون ماضينا العريق ــ وأمجاده الحقيقية ــ عبئا علينا بل ينبغي أن نجد فيه حافزا لنا.

وبهذا الإعلان عن الايمان نخلُص من مقدمتنا الضرورية إلى طائفة من الانطباعات حول مدى اتصالنا بالثقافة العالمية وتفاعلنا معها، ومنهجنا أو انعدامه ــ بازائها.

أحب أولا أن أنتهي سريعا من تقرير حقيقة لعلها مع بديهيتها تغيب كثيرا هنا : أنّ الثقافة العالميّة التي تريد ــ وينبغي لنا بالضرورة ــ أن ندخل في مقوماتها بأن نعرف أصحابها بثقافتنا العربية تعريفاً صحيحا وسليماً، هذه الثقافة العالمية ليست بدءا مُنْبَتّ الأصول، وأن إسهام الحضارات الانسانية جميعا ــ على تعاقبها ــ قد ترك مقومات أساسية وجذرية في ذلك الكيان المعقّد النامي الذي نصطلح على تسميته بالثقافة العالمية، ونقصد به أساسا، شكلها الغربي المعاصر. دورنا نحن في تكوين هذه الظاهرة المعاصرة لا داعي الآن للخوض فيه، فهو مسلّم به. وإذا كان للثقافة المتوسطيّة دورُها الأساسي في تشكيل الثقافة الأوروبية اليوم، فلاشك أنها تزداد غِنى اليوم بما ينصب فيها من روافد أفريقية، وآسيوية. وإذا كان لهذه الثقافة طابعها العالمي فلا يعني ذلك أنها مقصورة على بُقعة جغرافية، أظننا جميعا أصحاب هذه الثقافة الأمناء عليها، إنما يتوقف ذلك كله على مدى مقدرتنا على الإبداع والإسهام، دون انحياز اقليميّ، ضيّق الأفق، وليس معنى ذلك بالطبع أن نتخلى عن خصائصنا المميّزة، ولكن معنى ذلك أن نجعل من خصائصنا المميزة عامل إثراء يدخل على ظاهرة كليّة هي بطبيعتها شاملة وغير إقليميّة.

وأخيرا فإن الإبداع الروائي والقصصيّ والشعريّ والفكريّ في الثقافة العربية

الراهنة جدير بأن يعرفه العالم بمعرفة أوثق وأدق وأشمل مما يحدث الآن، ولاشك أن ذلك سوف يُسهِم في القضاء على تلك الصورة المغلوطة أو الموهومة التي تروّجها دوائر معيّنة في الإعلام الغربي، عن العربيّ الذي يوصَم بالتعصّب والإرهاب أو الإسراف السفيه أو الإغراق في الشهوات الحسيّة الغليظة.

تبقى العملية الإبداعية الثقافية نفسها، وسوف يتدخل فيها موقف معاصر فعلا هو موقف أسميه بالتحديد : اقتحام القيم الاستهلاكية التي تحوّل الإنسان كله ــ ومن باب أولى إبداعاته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ــ إلى سلعة وشيء، هو أيضا سلعة وشيء مبتذل ورث وقبيح، هذا الخطر الذي يجتاح العصر كله، يكاد يكتسح سدودنا الأصيلة، خطر تحويل الثقافة إلى ثقافة تحتيّة استهلاكية.. لا أريد أن أقول رخيصة فقط، إنها مجرد ثقل خاو من كل نكهة، أي مجرد بضاعة لا طعم لها تُضاف إليها الطعوم الصناعية الحريفة والضارة، ككل أنواع هذه البضاعة في كل الأسواق. أتمنى أن ندق كل نواقيس الخطر هنا لأن الخطر قد جاء، قد جاء !.

واضح أن دور «المثقف ــ الفرد» و «المثقف ــ الجماعة» حاسم هنا، وليس ثم من حلول تُفرَض على عملية إبداعية، وإنما هناك ظواهر نتلمسها، وبشائر نترقبها، وفعل من أفعال الايمان نعتنقه.. أظن أن الطاقة الإبداعية في مثقفينا وفي شعبنا غنية وفعّالة، هذا فعل من أفعال الايمان !..

أريد أن أختم هذه التأملات بنوع من تقرير قانون الايمان بالحرية.

الحرية عندي في الثقافة وفي الكتابة شرط ومناخ.

هي شرط الإبداع في العمل الثقافي، فمن غير حرية لن تقوم للعمل الثقافي قائمة. وهي هنا ليست مجرد إحساس المثقف بالحرية، هذا الإحساس الذي أراه حتمية ضرورية من ناحية، بل مفترضة منذ البداية، ومع ذلك فما أندر ما تتحقق في بلادنا ! فهل معنى ذلك، بالضرورة، أنه ما أندر أن يتحقق الإبداع الثقافي في بلادنا، وفي بيئتنا الثقافية ؟

الحرية، في الإبداع الثقافي، عندي، أكثر من ذلك. بمعنى أن **وجود** الإبداع الثقافي نفسه هو حرية، حرية في الاختيار، وحرية في البناء. وهي حرية تُلقي على عاتق المتلقي عبئا آخر من الحرية، ومن هنا ننفي المقولة الشائعة عن أن الحرية

المطلقة هي الانفلات والفوضى وانعدام القانون. ذلك أن حرية العمل الثقافي تتضمن بالضرورة أخلاقية أسمى، وأصدق وأفعل من أخلاقية الواضعات الشائعة، لأن الفن عمل طليعي يسعى إلى خير أشمل في العمل الفني لا وجود للحرية إلا إذا كانت مطلقة، في الأساس : منطلقاً، وطريقاً، وهدفاً، على السواء. الحرية هي حريتي وحريتك معاً، مشتركة ومتبادلة وليست أنانية أو فردية.

الحرية في مطلقة أو يجب أن تكون مطلقة، صحيح في النهاية أن إطلاقيتها هذه قانون متضمّن ومضمَر، يلهم العمل الثقافي كله، ولكنه خفيّ، وبالتالي هو مسئولية «من غير أن تكون فرضا، وهو اختيار وليس إلزاما من الخارج، ولا انصياعاً لقيود مصنوعة من سلطة أخرى غير سلطة الفن نفسها. لاقيد على الحرية إلا الحرية نفسها، لا شرط للحرية إلا حرية الآخر.

لكن إذا كانت هذه هي شروط قيام الإبداع الثقافي، بالحرية، وفي الحرية، أي في داخل الحرية، فإن شروط ازدهار تلقّي هذا العمل الثقافي وتوافر الاستجابة له هو مناخ الحرية في الثقافة، وفي المجتمع بشكل عام، وهو المناخ الوحيد الذي يجب أن يكون سائدا، دون أدنى تحفظ.

ذلك المناخ لا يوجد إذن إلا بالحرية القائمة على احترام الآراء الأخرى، أي أنها حرية قائمة على تسييد الحوار والعقل وليس على الانصياع لمتطلبات آليات القوى النفسية الاجتماعية المدمرة : قوى ظلامية التعصب، وتأكيد الذات في نوع من العِمَى عن وجود الآخر وعن نور التسامح قوى السعي إلى الاستئثار لا بالسلطة السياسية فحسب، بل سلطة فرض طريق التفكير نفسها، وفرض حكم التفكير الذي يعيد ممارسات في كم التفتيش وإرهاب الضمير.

ومن الواضح أن آليات القهر والقمع آليات ليست داخلة فقط وإن كانت جُوّانيتها من شروط قيامها، أي أن آليات السلطة الخارجية البرّانية (البرانية بأكثر من معنى) تعمل عملا أساسيا هنا (كما أن آلية الحرية ليست داخلية فقط). ان الآليات العميقة ــ آليات الكبت والزمت والخوف والتحسّب والتحوّط والهرب هي آليات نفسية وجوّانية. ولكنها أيضا تستند إلى أنواع من السلطة الخارجية، بل تقوم بها، تتراوح من سلطة الموروث إلى سلطة النص المكرَّس أو المقدس، ومن سلطة قهر «الأنا» العليا إلى سلطة الظلم الاجتماعي، ومن سلطة الحس العام

الساري خفيةً في تضاعيف النفس والمجتمع على السواء والذي قد يكون أحيانا ــ بل غالبا ــ أقسى وأشد صرامة من أجهزة القمع المعلَنة السافرة، إلى سلطة القوانين سيئة السمعة، وما بين طرفي هذا القوس من مختلف آليات القهر على تعددها ورهافة مقدرتها على التسلل والانسراب أو جفائها وغلظتها وفجاجتها الخشنة شاكية السلاح وبارزة المخالب.

لابد، عندي، إذن، أن تتضافر في المقابل آليات الداخل والخارج، النفس والمجتمع، آليات النص المفتوح والتلقي الحر، كلها، لكي تضع اللبنات الأولى والأساسية لحرية الثقافة والإبداع، بل لوجودها الحق.

نتيجة ذلك أن المبدع المفكر الحرّ عليه أن يدفع الثمن دون تردد.

ربما كان فشل الجهود التنويرية التي استغرقت منا ومن ثقافتنا سنوات هذا القرن كله، وسقوط مشروع العقلانية والحوار المفتوح بما يدور على الأقل، هذا الفشل أو السقوط، ربما كانا راجعين لنكوص كبار الذين تصدوا لهذه المهمة الفكرية عن التمسك بالحرية بكل معانيها، وقبولهم التنازل مرة بعد مرة مما يكاد يفضي بنا، الآن، إلى براثن الظلامية والردة الحضارية.

تعددية المواقف والاتجاهات والابداعات على ساحة الحرية لا يمكن أن تكون ثابتة أو جامدة أو قالباً في مواجهة قالب، بل يجب أن يكون هناك في تصوري نوع من المرونة والتفاعل الحر والتشكل المستمر وفقا لإملاء العقلانية أساسا، والقيم الكبرى المساوقة لها، مترتبة عنها بل نابعة منها، قمي السعي نحو العدالة والكرامة الإنسانية وقبول ذوات الآخرين، والقيم الأخرى، وتفهُّمها ما دامت لا تتنافى مع العقل، دون نزول عن إيمان بحقائق ما، ليست مقذوفة علينا من عالم مثاليّ سُطّرت فيه كل الألواح المحفوظة بل هي مصاغة صياغة متصلة لا تهن، بإدراك حرّ وبايجابية قادرة على التمثّل والاستجابة لتحديات جديدة.

وحتى إذا كان «الآخر» ــ في ميدان الثقافة والفكر والإبداع وحده ــ ظلاميا، فمعيّاً، لا عقلانيا، فلا مفر من التعامل معه ــ ثقافيا ــ بإدراك أن الحَكَم الوحيد الحق هو العقل.

وإذا كان بيت الشعر الشائع قد أصبح الآن مبتذلاً ويكاد يفقد قوة ضربته :

وللحرية الحمراء بـاب   بكلّ يد مضرجة يدق

فإنه على الرغم من فصاحته التقليدية الخاوية يظل صادقا وحقيقيا.

فلنتمسك بحرية الإبداع والثقافة أكثر من تمسكنا بالوجود نفسه.

هناك في مقابل القمع، دائما، صرخة الحرية المحرقة، تخفت أحيانا، وتجلجل أحيانا، ولكنها لا تموت ولا تنطفىء.

هذا كله يشير إلى أنه يمكن أن يكون للإبداع وظيفة رئيسة. هذا كله يشير إلى منطق هذه الحاجة، منطق هذا التطلّب الذي يبدو مستعصيا على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية : إنه يجب أن يكون للإبداع وظيفته، ومن وظيفته الوفاء بذلك التمرد، ذلك النداء للحرية.

أما الصيغة التقنية في الإبداع، فأريدها ـــ تلك الإرادة الملتبسة التي تأتي عن طواعية وعن تعقّل معا ـــ أريدها حرةً إلى مدى حدود الحرية، وليس للحرية بالتعريف حدود. أريدها أيضا صاحبة قانونها الخاص. لا أفرض على المبدع شيئا الا مسئولية إبداعة، لكني أتطلب هذا السعي اللاع الدائب الذي لا يتوقف أبدا نحو ما أسميه «الحقيقة»، أو على الأرجح، «حقيقة» ما (بغير ألف لام التعريف)، وهي «حقيقة» موضوعة دائما موضع الشك لا موضع اليقين المغلق. هذا السعي هو الذي ندعوه بالصدق الفني، ولتكن هذه الحقيقة أو تلك ذات أقنعة سبعة ولكن كلّ قناع منها إنما هو منسوب إلى حقيقة.. أي أن كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر، أو هذا الكنز الذي يقع وراء أربعين بابا مرصوداً لا تنفتح إلا بقوة الفن.

ارتباطي (حُراً) وإيماني (غير المفروض عليَّ من آلية خارجية) بما هو مقوّم للإنسان : حريّته التي لا يمكن أن تُهدر، توقه إلى العدالة وإلى الجمال، نشوته بالحس، وصوفيته بالمطلق، مأساته الكونية المحترمة كإنسان، وقدره المجيد في مجابهتها، تكافله الحسيم مع رصفائه في المجتمع، وفي الحياة، وفي الكون.. كلها لبّ حقيقه غير المغلقة» وكلها موضوعات أو تيمات للعمل، ولعلّه لا يمكن أن يفي بها الوفاء الحق إلا العمل الفنّي.

مخارج من الأزمة الانسانية كأنها الأبواب الضيقة في الأساطير القديمة لابد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود المراوغ باستمرار، هو أيضا كنز الحرية غير

الجامد، كنز نحن نصوغه باستمرار ولا نلقاه جاهزا مصنوعا، كنز لدن هو من صنعنا نحن، لا من صنع قوة أخرى.

ثقافتنا، ومن ثمّ ابداعنا، تحمل في باطنها ازدواجية المطلق والنسبي، دون حوار، دون ندّية، ولم تصل إلى حلّ لهذه الازدواجية المدمّرة. وليس من حلّ لأزمة ثقافتنا إلا في قيمتين اثنتين أساسيتين معا : قيمة العقل، وقيمة الحرية، أما في الإبداع فهي قيمة الحرية أولا وأساساً، ولكن لا قيام للحرية إلا بالعقل مُضمّراً وجِذريا.

البعد العلمي في التراث الثقافي العربي بين التاريخ ونظرية المعرفة

رشدي راشد

– I –

الحديث عن التراث العلمي عادة ما يطولُ ويتَشعبُ ليقف بنا أمامَ سؤال ما انفك يُلحُ على المؤرخين : أين ومتى بدأ هذا البحث الذي ما فتىء يهمُ المؤرخين للحضارة ويستلهِمُه فلاسفة العلوم ؟ وردي على هذا السؤال هو أن الاهتمام بالتراث العلمي وتاريخه لم ير النور قبل القرن الثامن عشر وفي قلب فلسفة التنوير. وربما يتعجب البعض من هذا الرد وينكرونه مستشهدين على ذلك بما كتبه السلف في تاريخ العلوم ؛ وأعني بالسلف العلماء والمؤرخين على و جه السواء، من أين جنس ومن أية ملة كانوا. فنأخذ أرشميدس على سبيل المثال، فهو يقص علينا في فاتحة رسالته عن الكرة والأسطوانة نبأ سابقيه من علماء الإسكندرية مثل قونون وتلامذته قبل أن يستأنف هو نفسه البحث ويتعمق فيه. لم يسلك أرشميدس في هذا الأمر مسلكاً فريداً بل يبدو أن هذا النهج في التأليف تشارك فيه كبار رياضي اليونان. فأبلونيوس خليفة أرشميدس لم يتوان في سفره الضخم في المخروطات أن يُحدث بما قدمه السابقون قبل أن يأخذ على عاتقه البحث الجديد. لم يقتصر الأمر على علماء الإسكندرية بل تجاوزهم إلى علماء الإسلام الذين أبدعوا صوراً أخرى لممارسة التاريخ. فعمر الخيام على سبيل المثال يسرد في أول جبره ما أتى به الخازن والقوهي وأبو الجود بين الليث لحل المعادلات التكعيبية بالهندسة قبل أن يصوغ مشروعه الجبري وقبل أن يشرع في تفصيله وتحقيقه. والجدير بالملاحظة هو أن كل هذه المقدمات التي كتبها الرياضيون هي تأريخ للرياضيات بمعنى خاص، ففيها يذكّرون بنتائج السلف لبيان ما انتهوا إليه

قبل مواصلتهم البحث وعرض ما تيسر اكتشافه. وهذا النوع من التأليف التاريخي لم يكن بالنوع الوحيد؛ بل ظهرت أيضاً منذ القديم وخاصة عند المسلمين كتب الطبقات التي سُجل فيها أسماء العلماء وبعض وقائعهم الصحيحة والمخيلة وعناوين رسائلهم العلمية. والشواهد على هذا عديدة منها فهرست النديم وتأريخ القفطي وطبقات ابن أبي أصبيعة وكتب ابن جلجل وصاعد وغيرهم.

كانت هذه الكتابات المرجعية الهامة تهدف إلى التذكير والتسجيل ولم تقصد تتبع هذا العلم أو ذاك في ذاته لبيان كيف أصبح على ما هو عليه في عصر من العصور وما قابله من عقبات تغلب على بعضها أو كان لها جُلّ الأثر في تغيير مجراه وابتكار بنيات نظرية جديدة، وهذا السعي يتطلب نهجاً جديداً في الدراسة والتحليل. فعلى المؤرخ حينئذ تتبع وصف البنيات النظرية وظروف تكونها وما قامت عليه. هذا الأسلوب في التأريخ لم يبدأ حسب علمي من جهة وتأسيس الأكاديميات ــ أي مراكز البحوث ــ من جهة أخرى. ازداد التراكم العلمي ابتداءً من النصف الثاني من القرن السابع عشر وذلك لدخول ميادين جديدة إلى حقل العلم، وأعني بذلك الميكانيكا وحساب التفاضل على وجه الخصوص، وفي نفس هذه الحقبة ترعرعت الأكاديميات مثل الأكاديمية الملكية في لندن وقرينتها في باريس من بعد. ويجب أن ننتبه إلى أن هذه الأكاديميات كانت بمثابة مراكز للبحث العلمي ولم تكن أكاديميات بالمعنى الحالي للكلمة. وكان لهذه الأكاديميات على تصاريف الأحوال أثر فعال في ظهور نوع أدبي جديد ألا وهو التكريم أو التبجيل الأكاديمي الذي كان له بدوره جُلّ الأثر في هذه الوثبة التي سيقوم بها فيما بعد التأريخ للعلوم. إذا نظرنا إلى هذا النوع الأدبي الجديد سنجده في أكثر الأحوال سرداً لتاريخ الحقل الذي تميز فيه العالم المبجل لبيان الأسباب التي دعت إلى تكريمه واختياره عضوا في المجتمع الأكاديمي. هذا ما نقرؤه في حوليات الأكاديمية الباريسية على سبيل المثال بقلم Fontenelle أو Condorcet. ولقد أغنت هذه الخطابات الأكاديمية مادة تاريخ العلوم بأبحاث ووثائق ومصادر لم يكن لها وجود من قبل. أما صورة تاريخ العلوم ــ إذ استعرنا اللغة الأرسطاطاليسية ــ فمنبعها هو فلسفة التنوير، وذلك لحاجتها هي نفسها إلى تاريخ العلوم. فتاريخ العلوم يؤدي وظيفتين مترابطتين على اختلافهما عند فلاسفة التنوير : فهو الأداة اللازمة لتعريف الحداثة في سياق جدل عقائدي امتد بين منتصف القرن السابع عشر ومنتصف القرن

الثامن عشر على الأقل. فمن المعروف المشهور أن العلماء والفلاسفة قد أثاروا حينئذ قضية «القديم والحديث» وأشاروا في تعريفهم للحداثة إلى العلم الذي يقوم على البرهان القياسي والتجربة. هذا ما يخرج به قارىء رسالة بسكال «عن الخلاء» كما ينتهي إليه الناظر في كتاب مالبرانش «البحث عن الحقيقة». والوظيفة الثانية لتاريخ العلوم عند فلاسفة التنوير مرتبطة أشد الارتباط بجوهر فكرهم، أعني فص هذه الفلسفة نفسها ألا وهو مفهوم التقدم المستمر للحقائق أو التراكم المستمر لها والاستبعاد والتخلص المستمر أيضاً من الأخطاء المكتسبة التي أفسدت الطبيعة الإنسانية وحجبت عنها «النور الطبيعي» الذي جبلت عليه.

هذا بإيجاز شديد ما نجده عند فونتنل ودلامبير وكوندرسيه على سبيل المثال لا الحصر، كلّ من هؤلاء يرجع تاريخ الإنسانية أو تاريخ تقدم الإنسانية إلى تاريخ العلوم وتقدمها مما ألزمهم بصياغة جديدة ومستقلة لميدان العلوم. ومن ثم لم يعد كافيا إحصاء العلماء ووقائعهم ونتائجهم، بل أصبح من الواجب اللازم معرفة الفترات المتعاقبة وبنية كلّ منها وخصائصها. هذا ما رآه كوندرسيه أمراً لا معْدى عنه عندما كتب كتابه المشهور عن «تقدم الذهن الإنساني»، ففيه يقوم بتقسيم التاريخ إلى فترات لبيان التقدم المستمر الذي حكم الانتقال من فترة إلى أخرى. بهذا الفهم الجديد لم يعد ممكنا غض النظر عن التعمق في دراسة التراث العلمي. وبالفعل هذا ما حاوله مبسطاً كوندرسيه في كتابه الذي ظهر فيه العلم العربي كإحدى فترات التاريخ. ومن يومئذ لم ينقطع اهتمام فلاسفة العلوم ومؤرخيها بالعلم العربي. فعلى غرار كوندرسيه رأى البعض في العلم العربي استمراراً لتقدم «الأنوار» في فترة هيمنت فيها «الخرافات والظلمات» على بقاع الأرض الأخرى أي أوروبا العصر الوسيط؛ ورأى آخرون الشروع في دراسة متمحصة لتاريخ هذا الفرع أو ذاك لرسم معالم اللوحة التاريخية لتطور العلوم وكذلك لإحصاء الوقائع والنتائج العلمية لهذا الفرع. هذا ما حاوله Montucla في سفره الضخم عن تاريخ الرياضيات.

غير أن فقر المعلومات ووعورة الدرب كانت أعظم مما وقع في مخيلة هؤلاء الفلاسفة والمؤرخين، فبضاعتهم من العلم العربي لم تكن غنية ولا كافية لفهم ما تم، فإنها لم تكن سوى أصداء حملتها إليهم الترجمات اللاتينية القديمة. وهنا علينا أن

ننتبه وأن نحترز من الإفراط في التعميم، ونذكر أن الصلات بين الميادين العلمية وتواريخها تختلف من علم إلى آخر. فعلم الهيئة مثلا هو بين العلوم الرياضية أوثقهم ارتباطاً بتاريخه وذلك لضرورة معرفة الفلكي بقيم أرصاد أسلافه المختزنة في كتبهم على امتداد الزمن. ويبدو أن هذا السبب كاف لتفسير هذا الارتباط الوثيق ولبيان لم كان علم الهيئة مميزاً بما ناله من اهتمام مبكر من المؤرخين أمثال **Caussin de J. Sédillot. Delambre, Perceval** إن اقتصرنا على ذكر بعض المؤرخين الفرنسيين من مطلع القرن التاسع شعر.

ما لبثت صورة العلم العربي، في مجرى ذلك القرن ــ أن تغيرت واكتست بشوائب عدة غمضت معها صورته واستبيحت ساحته، ولهذا بحث يطول نذكّر هنا بعنوانه فقط. كان في البدء الفلسفة الرومانسية الألمانية والمدرسة اللغوية التي تولدت منها **Franz Bopp, F. Von Schlegel. Max Müller**. كان لهذه المدرسة جُل الأثر في العلوم التاريخية، فدفعت بها دفعاً قوياً. من هذا الدفع استفاد تاريخ العلم العربي أولاً قبل أن يصبح من ضحاياه لاحقاً. ولنفسر هذا. بدأ مع هذه المدرسة الألمانية دون أدنى شك دراسة تاريخ اللغات درساً مكثفاً ومقارناً. ولكن سرعان ما تحول هذا الدرس للغات إلى دراسة التاريخ باللغات، أعني إلى التمييز بين الأجناس والعقليات حسب اللغات، هناك اللغات الآرية وهنا اللغات السامية، الأولى صالحة لعقلية علمية فلسفية والثانية لذهن «ديني شعري». ومهما كان الأمر كان من الطبيعي والمتوقع أن يزداد الإحساس بالتاريخ نفاذاً ووضوحاً. وهذا ما تم،وازداد الاهتمام بالنصوص اليونانية واللاتينية ونشطت دراستها نشاطا جماً. ولكن دراسة هذه النصوص وخاصة اليونانية والعلمية منها ألزم بالاهتمام بدراسة النصوص العربية نفسها، فكثير من الأصول اليونانية لم يُقدر له البقاء إلا في الترجمات العربية. إلا أن دراسة التاريخ بواسطة اللغات كانت بمثابة شرك يحاك لتاريخ العلم العربي : من جهة نظرية خالصة لم يكن للساميين الحق في العلم والفلسفة تبعاً لرأي هذه المدرسة في اللغة وارتباطها بالعقلية، ومن ثم لم يبق للعلم العربي شرعيا الحق في الوجود ؛ ولكن من جهة واقعية كان هذا العلم العربي يفرض نفسه أكثر فأكثر على المؤرخين الذين تزايد رجوعهم إليه. ودام هذا التناقض أكثر من قرنين، ولا تزال آثاره عند جمهرة المؤرخين. والغريب العجيب أن هذا التناقض لم يحكم مؤلفات ثانوية في تاريخ العلوم ولم يقتصر عليها، بل نراه يطبع بطابعه مؤلفات

هامة مثل «نظام الكون» لـ Pierre Duhem ويبدو لي أن هذا التناقض كان لا مفر منه، فمهما كانت نظرة المؤرخ العقائدية في هذا الوقت لم يكن باستطاعته تفادي العلم العربي لدى تصديه لوقائع المادة العلمية التي كان يرغب في التأريخ لها. ومن ثم إن كان هذا أو ذاك المؤرخ لا يرى في العلم إلا ظاهرة أوربية خالصة لم يعد يمكنه أن ينظر إلى العلم العربي نظرة مستقيمة صائبة. ففي أحسن الأحوال لم ير فيه إلا خزانة لترجمات يونانية، ولم يعتَبره إلا علما يونانيا محدثا. لم يبق إذن حسب هذه الرؤية للعلم العربي إلا دور واحد : فهوحقل للتنقيب يحفر فيه المؤرخ بحثا عن آثار الحضارة والعلم اليوناني. ولقد أسرف البعض في هذا وما زالوا مما أدى إلى تشويه نتائج العلم اليوناني وإلى سوء فهم ما تم في القرن السابع عشر على السواء. فلقد قرأ الكثير في العلم اليوناني ما لم يكن فيه، واستقر في وهم آخرين أن علم القرن السابع عشر هو ثورة عليه من أوله إلى آخره. وأدى هذا أيضا إلى هفوات مشهورة أذكر منها واحدة فقط وقع فيها مستشرق مشهور ومؤرخ معروف، منعت هذه النظرة مترجم تذكرة نصير الدين الطوسي، المستشرق Carra de Vaux كما منعت المؤرخ P. Tannery الذي درس هذه الترجمة من أن يتنبها إلى ما تحويه رسالة الطوسي من هيئة جديدة مختلفة عن هيئة بطلميوس ولم يصحح هذا الأمر إلا Neugebauer فيما بعد.

كان لهذه النظرة العقائدية للعلم العربي الصدارة والسيطرة طوال القرن التاسع عشر والقرن المشرف الآن على الانتهاء، إلا أنها لم تكن النظرة المتفردة. كان هناك أيضا نظرة أخرى جانبية دعا إليها القليل من المؤرخين الذين لم يأخذوا برؤية المدرسة الرومانسية الألمانية وأولهم A. Von Humboldt اهتم هذا الاتجاه ببيان ما يحمله العلم العربي من سمات أصيلة كشفت عنها دراسة متأنية ومباشرة لتاريخ العلوم العربية. ونذكر من علماء هذه المدرسة :

F. Woepcke, J.L. Sédillot, Wiedemann, Hirchberg, Suter, Kraus, Luckey, Nazif. هذا مما أدى ابتداء من العقد الخامس من هذا القرن إلى تسارع لم يُسبق له مثيل لهذا التيار من البحث التاريخي. وأدى تراكم هذه البحوث إلى فتح الطريق لفهم أدق وأوعى لتاريخ العلم العربي ولإسهامه في العلم الكلاسيكي، كما سمح أيضاً بإدراك السمات الأساسية لهذا العلم وهي سمات لم تدرك بعد حق الإدراك، وهذا ما سأعرض له الآن.

إن أراد الدارس المتعمق للعلم العربي أن يصفه جملة، أي يصف جوهره، ظهر له بوضوح شديد أن هذا العلم ما فتىء يحقق ما كان كُمون الوجود في العلم اليوناني. فما يجده عند علماء الإسكندرية جنينياً أعني هذا الاتجاه لتخطي حدود منطقة ما ولكسر طوق ثقافة معينة لاكتساء أبعاد العالم بأسره، نراه قد أصبح واقعاً مكتملاً في علم تطور حول حوض البحر المتوسط لا كرقعة جغرافية فحسب، بل كبؤرة تواصل وتبادل لكل الحضارات التي ترعرعت حول هذا الحوض، مركز العالم القديم، وكذلك في أطرافه؛ فكلمة «عالمي» هي أنسب وأصح الكلمات لوصف هذا العلم العربي الجديد ؛ كان هذا العلم عالمياً بمنابعه ومصادره، عالمياً بتطوراته وامتداداته. فعلى الرغم من أن أغلب مصادره ومنابعه هيلستيني إلا أنها تضمنت أيضا مؤلفات سريانية وسنسكريتية وفارسية. من المعروف أن هذه الينابيع لم يتدفق منها نفس الفيض ولم يكن لها نفس التأثير. ولكن الجدير بالالتفات إليه هنا هو تعددها واختلاف أصولها، فهذا التعدد وذاك الاختلاف كان لهما دور هام في صياغة بعض ملامح العلم العربي. هذه السمة تشترك فيها كل حقول العلم بما فيها أكثر الحقول يونانية مثل الرياضيات. من الممكن دون أدنى تردد أو حرج نعت الرياضيات بهذه الصفة لأنها وريثة الرياضيات اليونانية. ولكن إن أحببنا التأريخ للرياضيات العربية علينا العودة إلى المصادر الأخرى من بابلية وسنسكريتية لفهم ما تم في حساب المثلثات وفي التحليل العددي. والمؤرخ الواعي المدقق لا يفوته في هذه الحال أن يقف على الإطار الجديد للرياضيات قبل أن يغوص في دراسة النتائج المورثة، عليه أن يحلل ويصف ظواهرياً إن صحت الكلمة اشتراك كل هذه التقاليد الرياضية واندماجها — من يونانية وفارسية وسنسكريتية — في المجتمع الجديد، أعني انصهار كل هذا التقاليد تحت قبة الحضارة الإسلامية. ومما يجب الانتباه له أيضا أن هذه الظاهرة لم تكن وليدة الصدفة ولا نتاج الحظ. فالتقاليد العلمية التي تمثلها علماء الحضارة الإسلامية لم تنقلها قوافل التجار ولا سفن البحارة ولا جيوش المجاهديين بل كانت ثمار تنقيب وبحث عن كتب القدماء قام بهما علماء فحول نقلوا بنشاط جم الكتب العلمية والفلسفية بدعم من السلطة السياسية التي هيأت السبل وشجعت على المُضي فيها. كانت هناك مدارس من هؤلاء العلماء، مدارس متنافسة أحياناً متعاونة أحياناً أخرى، دفعهم البحث العلمي نفسه للتنقيب عن آثار السلف لنقلها إلى العربية،

ولم يكن هدفهم في ذلك هو نقل هذه الكتب للتعريف بها ولكن لمتابعة بحث علمي نشط. من هذه المدارس كانت هناك مدرسة حنين وابنه وأهلة، وكانت هناك أيضاً مدرسة بني موسى وتلاميذهم ومدرسة الكندي وقسطا وخلفائهم... هذه الظاهرة التي لا أعرف لها مثيلاً من قبل أتيحت لأول مرة في التاريخ مكتبة علمية لها أبعاد عالم تلك الحقبة. احتوت هذه المكتبة على النتاج العلمي والفلسفي لتقاليد متعددة الأصول واللغات، وأصبحت هذه التقاليد العلمية وما أنتجته جزءاً من حضارة واحدة لغتها العلمية هي العربية، وهكذا أضحت هذه التقاليد وما أنتجته جزءاً من حضارة واحدة لغتها العلمية هي العربية، وهكذا أضحت هذه التقاليد تمتلك وسائل التأثير والتأثر فيما بينها، مما مكنها من التوصل إلى مناهج جديدة والتطرق لحقول علمية لم يعرفها الأوائل، مثل الجبر والإسقاطات الهندسية وغيرها، وفي يوم أرجو ألا يكون بعيداً ستوضح لنا الدراسة الاجتماعية للعلم العربي دور المجتمع والمدينة الإسلامية في انبثاق هذه الظاهرة التاريخية، وسنفهم عندئذ كيف أصبح ممكناً للتيارات العلمية المستقلة الموروثة من الالتقاء والتزواج. فالعلم العربي هو أول علم يمكن أن يُنعت بحق «بالعالمية». وهذه السمة التي طبعت العلم العربي منذ القرن التاسع تأكدت ووضحت فيما بعد. فقد تابع علماء القرنين الحادي عشر والثاني عشر مناقشة النتائج التي تم التوصل إليها في مختلف البقاع وفي تعميمها ودمجها في بنيات نظرية غريبة عن حقولها الأصلية في معظم الأحوال. وهذه الظاهرة لا تخص الكيمياء والطب فقط، بل تشهد عليها رسائل البيروني ومؤلفات السموءل المغربي في الرياضيات، أعني فيما يسمى بالاستكمال التربيعي، وتشهد عليها أيضا صياغة ابن الهيثم لما يسمى مبرهنة «البقية الصينية» في نظرية الأعداد.

بات من الممكن إذن، ولأول مرة في التاريخ، قراءة ترجمات الإنتاج العلمي لحضارات متعددة قديمة وأبحاث جديدة مبتكرة على السواء بلغة واحدة، أي العربية. ولم يقتصر هذا على بلدان أهل الضاد، بل عم بلاداً تكلم مواطنوها بلغات مختلفة، فالعربية كانت لغة العلم ــ في سمرقند وفي غرناطة مروراً بخرسان وصقلية ومايورقة (Majorque). وكان هذا العالم أو ذاك إن حن واشتاق إلى الكتابة بلغته الأم ــ الفارسية خاصة، مثل النسوي والطوسي ــ أسرع وعاد هو نفسه بنقل ما كتبه إلى العربية، وبالجملة لن نبالغ قط إن قلنا إنه منذ بداية القرن التاسع

الميلادي. أصبح للعلم لغة، وكانت هذه اللغة العربية؛ بل إن هذه اللغة أي العربية اكتسبت بدورها بعداً عالمياً، فلم تعد لغة شعب واحد، ولا لغة أمة واحدة، بل لغة شعوب عدة وأمم مختلفة، و لم تعد لغة ثقافة بعينها بل لغة كل المعارف العقلية. أدت وحدة هذه اللغة إلى فتح معابر جديدة لم يكن لها وجود من قبل. وكان لهذه المعابر جُل الأثر في تسهيل الاتصال المباشر بين المراكز العلمية المنتشرة بين حدود الصين وبين الأندلس. وهنا يجب علينا أن نلفت النظر إلى صنفين من الممارسات الاجتماعية للعلماء، فمن جهة أصبح التنقل والسفر وسيلة للتعلم والتعليم؛ ومن جهة ثانية ظهر فرع أدبي جديد، أعني المراسلات العلمية. حقا كان السفر والتنقل منتشراً بين علماء عصر الإسكندرية، إلا أن هذه الظاهرة لم يكن لها نفس البعد ولا نفس الحجم. ففي هذا العصر كان الانتقال بين الإسكندرية وأثينا وروما وبعض مدن فلسطين وآسيا الصغرى، أما في العصر الإسلامي، فلقد انتشرت المراكز بين آسيا وشمال إفريقيا وحوض البحر الأوسط كلّه. وهذا السفر العلمي انتشر بين علماء الحديث النبوي، وبين الأدباء والعلماء والفلاسفة، أي أنه أصبح في ظل العصر الإسلامي ظاهرة تشمل حقولاً عديدة من الثقافة. وبالفعل إن اقتصرنا على العلماء ورجعنا إلى كتب الطبقات رأيناها تحدثنا عن هذا التنقل الدائم : عن ابن الهيثم بين البصرة والقاهرة عن ابن ميمون القرطبي بين الأندلس والمغرب ومصر وعن شرف الدين الطوسي بين خرسان والشام وعن السموأل المغربي بين فاس وسمرقند.

وكان هذا أيضاً شأن المراسلات العلمية فقد زادت ونمت وتكشفت لتصبح صنفاً أدبياً جديداً له أصوله وقواعده؛ وأضحى هذه اللون الأدبي أحد ألوان «الأدب» بالمعنى القديم للكلمة. ولنذكر على سبيل المثال مراسلات القوهي والصابي، ومراسلات السجزي مع رياضي الريّ وخراسان ومراسلة شرف الدين الطوسي مع رئيس نظاميه بغداد... الخ وتذكرنا هذه المرسلات وغيرها ما سنراه فيما بعد إبان القرن السابع عشر الأوروبي.

فمن الجليّ إذن أن هذا العلم العالمي ــ بمعنى هذه الكلمة في ذاك العصر ــ تقدم محاطاً بموكب من التحولات : تجددت العلاقات بين التقاليد العلمية الموروثة ولم تعد على ما كانت عليه وتغيرت محتوياتُ المكتبة العلمية وإمكانياتُها وتوحدت بصورة ما لغة العلم وزاد كثيرا عما كان عليه تنقل العلماء بين الأقطار.

ومن العجيب الغريب أن مؤرخي العلوم لم ينتبهوا لهذه السمة التي ميزت العلم العربي، ولم يعيروها ما تستحقه من الاهتمام على الرغم من تألقها. ويبدو أن أحد أسباب إغفال هذه السمة هو هذه النظرة العقائدية التي سبق أن أشرنا إليها، أعني غربية العلم الكلاسيكي، هذه النظرة التي ألقت على الأبصار غشاوة. وهذه النظرة ليست مع ذلك السبب الوحيد، بل هناك سببان آخران يعود أولهما إلى تاريخ العلوم ويرجع الثاني إلى ما كتب حول هذا التاريخ. ففي واقع الأمر يبين لنا تاريخ العلوم الروابط التي ربطت العلم العربي بامتداداته اللاتينية، وبصورة أعم بالعلم الذي تطور في أوروبا الغربية حتى منتصف القرن السابع عشر على وجه التقريب. وبالفعل لا يمكن بحال فهم ما تم باللاتينية في العلوم منذ القرن الثاني عشر دون اعتبار الترجمات اللاتينية من العربية ودون معرفة البحث العلمي باللاتينية الذي تم في سياق العلم العربي وأسلوبه. فبحوث **Jordanus de Fibonacci Nemours** في الرياضيات ومؤلفات **Theodoric de Freiberg. Witelo** في المناظر على سبيل المثال، أعني أكثر البحوث تقدماً بالاتينية لا يمكن تقديرها حق قدرها دون الرجوع إلى الخوارزمي وأبي كامل، والكندي وابن الهيثم... الخ. إن هذه الروابط الموضوعية الوثيقة التي لا يمكن أن يتغاضى عنها مؤرخ جاد، أسرت أنظار المؤرخين فلم ينتبهوا إلى روابط أخرى، أعني الروابط بين العلوم العربية وعلوم الهند، وربما الصين كذلك، ومن ثم لم ينتبهوا إلى هذا البعد الأصيل. أما السبب الآخر فيعود إلى الكتابات في تاريخ العلوم. ففي أغلب المؤلفات عن العلم الكلاسيكي ظهر علم القرن السادس عشر والسابع عشر، وبالأحرى علم النصف الأول من القرن السابع عشر في صورة غريبة. فجمهرة هؤلاء المؤرخين يجهلون العلم العربي والعربية، ومن ثم بدا هذا العلم ثورياً من البداية إلى النهاية وفي كل بقاعه على السواء، وأخذ على أنه المرجع المطلق الذي تقاس به وعليه وإليه مواقع وأماكن ما سبقه من العلوم، ومن ثم بدا متسامياً مستعلياً دون تاريخ إن صحت هذه العبارة، لأنه ثورة على كل التقاليد. لم يكن ممكناً صياغة هذا التسامي وهذا التعالي المطلق لعلم القرن السابع عشر إلا في غياب المعرفة الصحيحة بأعمال مدرسة مراغة وما سبقها في عالم الهيئة ومؤلفات الخيام وشرف الدين الطوسي في الجبر والهندسة الجبرية وكتابات بني موسى وثابت بن قرة وابن سنان والقوهي وابن سهل وابن الهيثم في التحليل الرياضي وكذلك رسائل وكتب ابن سهل وابن الهيثم

في المناظر... الخ. لذلك كان من الطبيعي والمتوقع أن يحفر هذا التعالي والتسامي حفرة بين علم القرن السابع عشر والعلم العربي ماسخة لسمات كليهما ومعالمهما.

هذه هي الأسباب التي أخفت معالم العلم العربي وخاصة تلك السمة التي نبهنا عليها، أعني عالميته ــ من كتب المؤرخين. وإعادة هذه السمة إلى مكانتها والإلمام بتاريخ العلم العربي ليس من شأنهما النيل من مكانة Kepler وما أتى به من جديد في علم الفلك، ولا من مكانة ديكارت وما طوره في الهندسة الجبرية، ولا من مكانة غاليلو وثورته في علم الحركة ولا من مكانة فرما ومنهجة الجديد في نظرية الأعداد، بل على عكس ذلك تماماً، فتصحيح الصورة والإلمام بالمادة يساعدنا على تحديد موضع الجديد في كل حال بمزيد من الدقة، أعني بالعثور عليه حيث هو لا حيث لا وجود له كما هو للأسف الحال عند كثير من المؤرخين. فإصلاح الصورة والإلمام بالمادة سيقودنا إلى استيعاب أعمق للنتائج العلمية التي أتي بها خلال القرن السابع عشر والقرن السابق له، فالإصلاح والإلمام يحثاننا على إعادة النظر في بعض العقائد والمفاهيم السائدة عند مؤرخي العلوم وفي بعض المناهج التي أخذ بها في سرد التاريخ. فمما يجب النظر النقدي له مفهوم «النهضة العلمية». وما يجب تحديده من جديد مفهوم «الثورة العلمية»، أي تلك التصورات السائدة في كتب تاريخ العلوم. ولن يكون هذا ممكناً إلا إذا نشط البحث في تاريخ العلم العربي وإلا إذا استعاد هذا الأخير هذا الطابع الذي ما انفك يميزه عما سبقه، أعني الطابع العالمي، الذي يحتم علينا تتبع هذا العلم العربي في امتداداته اللاتينية والإيطالية وكذلك في امتداداته العبرية والسنسكرتية والصينية، إضافة إلى منجزاته في لغات الحضارة الإسلامية وخاصة الفارسية. وأخيراً، علينا البحث في الظروف الاجتماعية لهذا العلم، أعني المجتمع الذي انبثق فيه بمشافيه ومراصده ومساجده ومدراسه. فكيف يمكننا فهم تطورات هذا العلم إن غابت عن بالنا المدينة الإسلامية ومؤسساتها ووظيفة العلم فيها وأهمية دوره. فالعلم لم يكن ــ كما زعم البعض ــ هامشياً في هذه المدينة الإسلامية والبحث العلمي لم يركد نتيجة لردة كلامية دينية كما زعم آخرون.

ومن الواضح إذن أن تجديد كتابة تاريخ العلم العربي يقودنا إلى تجديد تاريخ العلوم نفسه. هذا هو الثمن الذي علينا أن ندفعه حتى يمكننا أن نساهم في تقدم

تاريخ العلوم جملةً وحتى يحقق تاريخ العلم العربي على الأقل المهام الثلاث التالية : فتح الطريق أمام فهم حقيقي لتاريخ العلم الكلاسيكي بين القرن التاسع والقرن السابع عشر؛ تجديد تاريخ العلوم عامة بإعادة رسم الصورة التي شوهتها النظرات العقائدية، ومعرفة الثقافة الإسلامية حق المعرفة بإعادة ما كان من أبعادها، وهو البعد العقلي العلمي، فالتراث الإسلامي لم يكن لغة ودينياً وأدباً فحسب، بل كان أيضاً علوماً وفلسفة ومنطقاً ؛ وهنا وهناك كانت أصالة هذا التراث في علاميته وانفتاحه.

– III –

بقي علينا أن نبين باختصار شديد كيف يمكن لمؤرخ العلم العربي تجديد تاريخ العلوم؛ وذلك بأخذ مثل من أبحاثي الأخيرة في تاريخ الهندسة. وبالطبع سيكون عرضي سريعاً ومبتوراً ومبسطاً. فقصدي هنا ليس التأريخ للهندسة ولكن بيان دور العلم العربي في إعادة رسم الصورة ورفع الشوائب التي شوهتها. ففي هذا المثال أهدف إلى بيان كيف قرأ السلف العلم اليوناني، أو بالأحرى كيف نشأ وتطور فصل من فصول الرياضيات على أيدي فحول الرياضيين وكيف استطاعوا تكوين تقليد جديد لم يتجاوز حتى بداية القرن الثامن عشر.

هذا المثال يخص حساب المساحات والحجوم القصوى، أي أحد فصول التحليل الرياضي، ويتعلق بمسألة عرفها منذ القديم البابليون واليونان وهي بيان أن الدائرة أوسع الأشكال المسطحة المتساوية الإحاطة وأن الكرة أعظم المجسمات المتساوية الإحاطة. ومن الواضح أهمية هذه القضية للفلك.

لم يتوان علماء الهيئة والرياضيات من الإسكندرانيين عن الاهتمام بهذه المسألة. هذا ما نقرؤه عند هيرون وبطلميوس وبابوس وثيون... وإن ظل الفضل الأول يرجع لبطلميوس ولكتابه المجسطي. ففي هذا الكتاب لجأ بطلميوس إلى هذه النظرية لدعم رأيه حول كرية السماء وكرية الأفلاك وكرية الأرض. ونقرأ على لسانه في نقل الحجاج لكتاب المجسطي يقول : «ومن أجل أن الأشكال الكثيرة الأضلاع التي تكون في دوائر متساوية أكثرها زوايا أعظمها عظماً، تكون الدائرة أعظم الأشكال البسيطة وتكون الكرة أعظم الأشكال المجسمة، فالسماء أعظم مما سواها من الأجسام». لم يكن لهذه العبارة أن تمر مر الكرام على شراح المجسطي،

وخاصة أن بطلميوس يقرها إقراراً دون أن يقدم عليها البرهان؛ لهذا لجأ ثيون الإسكندراني في شرحه للكتاب الأول من المجسطي إلى الاستشهاد بما قام به Zénodore في محاولته للبرهان عليها. وظل الأمر على هذا عندما شرح بابوس ـــ المجسيطي، واستمر على ذلك حتى ترجم الحجاج المجسطي ترجمة أولى. بعد هذه الترجمة ألف الكندي رسالتين، الأولى في الصناعة العظمى كتبها تحت تأثير شرح ثيون السابق، ونقرأ بقلم الكندي ما يلي : «وأيضاً، لأن أعظم الأشكال التي في الدائرة المتساوية الأضلاع أكثرُها زوايا، وأعظم الأشكال المجسمة المعتدلة المتساوية السطوح الكرة كما أوضحنا ذلك في كتابنا في الأكر، تكون السماء إذاً هي أعظم مما سواها من الأجسام كريةً، لأنه ينبغي أن يكون لها الشكل الأعظم». أما الرسالة الثانية، ففيها يبرهن الكندي هذه القضية، إلا أننا للأسف لم نعثر عليها بعد. وحتى لا نستطرد كثيراً ولا يطول بنا الحديث نقول جملةً إن كل شروح كتاب المجسطي بالعربية لا تخلو من التعليق على عبارة بطلميوس هذه والبرهان عليها أحياناً. وهنا برز تياران رياضيان للبرهان على دعوى بطلميوس، يمثل الأول منهما أبو جعفر الخازن من منتصف القرن العاشر الميلادي، ويمثل الثاني الحسن بن الحسن بن الهيثم من أواخر هذا القرن. ولنعرض لهما في كلمات قليلة.

كتب أبو جعفر الخازن في شرحه للمقالة الأولى من المجسطي رسالة كاملة حول دعوى بطلميوس تقوم على فكرة لم تتيسر لسابقيه، وهي وضع هذه الدعوى في سياق أشمل وأعم وهو سياق الأشكال المحدبة. وهذه النقلة المعرفية ضخت في البحث الرياضي انتعاشاً وخصوبة غيرت من رسومه القديمة. برهن الخازن أولاً أن الأشكال المحدبة من نوع ما (المثلثات والمتوازيات الأضلاع... الخ) أكثرُها تناظراً symétrique أعظمها (أي يحقق نهاية قصوى) لأحد المعاملات (المساحة، نسبة المساحة، المحيط... الخ). ونهج الخازن في بحثه هذا النهج :

ـــ تثبيت إحدى المعاملات وتغييرُ الشكل المحدب بتطبيق تناظر عليه symétrisant بالنسبة لخط ما. على سبيل المثال : تثبيت محيط متوازي الأضلاع وتحويله إلى متوازي الأضلاع ومتساويها بتطبيق تناظر عليه بالنسبة للقطر.

ـــ مقارنة الأشكال الكثيرة الأضلاع ومتساويها والمتساوية الإحاطة مبرهناً أن أكثرها أضلاعاً أعظمها مساحة.

ـــ يتلو الخازن ذلك بمقارنة شكل كثير الأضلاع ومتساويها محيط بدائرة أخرى لها محيط الشكل نفسه.

ومن البين أن هذا الطريق طريق «سكوني» بالمعنى التالي : فمن جهة هناك الشكل الكثير الأضلاع المعلوم ومن جهة أخرى هناك الدائرة.

المقام هنا ليس المقام الذي نعكف فيه على فحص ما أتى به الخازن، فلقد أنجزنا ذلك من قبل، ويكفي أن نقول إنه وقف في بحثه عندما انتهى من البرهان على دعوى بطلميوس دون أن يتجاوزها إلى غيرها في هذا البحث الرياضي الخالص. وسيكون الأمر غير الأمر مع التيار الآخر الذي بلغ ذروته مع ابن الهيثم.

أراد ابن الهيثم على خلاف الخازن تقديم برهان «حركي» لا «سكوني» لهاتين القضيتين : الأشكال المتساوية الإحاطة والأجسام المتساوية المساحة. وأقصد بالبرهان الحركي ذلك البرهان الذي تسير بين ثناياه الحركة نحو النهاية. حرر ابن الهيثم لتحقيق هذا الهدف كتاباً يُعد بحق طليعة البحث الرياضي في قرنه وفي القرون التالية، وعنوانه : «قول للحسن بن الحسن بن الهيثم في أن الكرة أوسع الأشكال المجسمة التي إحاطتها متساوية، وأن الدائرة أوسع الأشكال المسطحة التي إحاطتها متساوية». يبدأ ابن الهيثم كتابه هذا بالأشكال المسطحة وينتهي منها سريعاً، ومن ثم يبرهن القضايا التالية :

1 ـــ كل دائرة محيطُها مساوٍ لمحيط شكلٍ مستقيم الخطوط متساوي الأضلاع والزوايا، فإن مساحتَها أعظمُ من مساحته.

2 ـــ كل شكلين مستقيمي الخطوط متساويي الإحاطة، وكل واحدة منهما متساوي الأضلاع والزوايا، وتكون أضلاع أحدهما أكثر عدداً من أضلاع الآخر، فإن مساحته أعظم من مساحة الآخر.

3 ـــ كل شكلين، كل واحد منهما متساوي الأضلاع والزوايا، تحيط بهما دائرة واحدة، وأضلاع أحدهما أكثر عدداً من أضلاع الآخر، فإن مساحة الشكل الذي هو أكثر أضلاعاً أعظم من مساحة الشكل الآخر، ومحيطه أعظم من محيطه. ومنه يبين أنه إذا كان هناك شكل متساوي الأضلاع والزوايا ودائرة لهما نفس المحيط، فالدائرة أعظم من الشكل المتساوي الأضلاع.

ومن البين أن ابن الهيثم في برهانه يعتبر الدائرة نهاية لمتوالية من أشكال كل منها متساوي الأضلاع. وهذا هو الفرق الأول والهام بينه وبين سابقيه. وعلينا أن ننتبه إلى أن ابن يفترض وجود النهاية ــ أعني مساحة الدائرة ــ ولكن هذا كان مبرهناً من قبل في رسالة أرشميدس في مساحة الدائرة.

هذا هو مضمون الجزء الأول من رسالة ابن الهيثم. أما الجزء الثاني فيحاول فيه البرهان على القضية التالية : أن كل كرة يكون سطحها المحيطُ بها مساوياً لسطح شكل مجسم متساوي القواعد، وقواعده متساوية الأضلاع ومتشابهة، فإن مساحة الكرة أعظم من مساحة المجسم المتساوي القواعد.

وللبرهان على هذا يقدم ابن الهيثم عشرة مقدمات يشيد بها صرح أول نظرية في الزاوية المجسمة، أي يشيد بها صرح فصل جديد من فول الرياضيات لم يسبق البحث فيه. والمقام هنا ليس هو مقام شرح هذا الفصل وما قام به ابن الهيثم. كل ما نريد قوله هنا إن هذه المقدمات مكنته من برهان القضيتين التاليتين :

1 ــ كل مجسمين كثيرَي القواعد ــ وقواعدُهما متساوية ومتساوية الأضلاع ومتشابهة، وقواعدُ أحدهما شبيهةٌ بقواعد الآخر، والسطحُ المحيط بأحدهما مساوٍ للسطح المحيط بالآخر. فإن مساحة المجسم، الذي قواعدُه أكثر عدداً، أعظم منمساحة المجسم الآخر.

2 ــ كل مجسمين متساويَي القواعد، وقواعدُهما متساوية الأضلاع ومتشابهة، فقواعدُ أحدهما شبيهةٌ بقواعد الآخر، وقواعدُ أحد المجسمين أكثر عدداً من قواعد المجسم الآخر، إذا أحاط بهما كرةٌ واحدة، فإن السطح المحيط بجميع المجسم، الذي قواعده أكثر عدداً، أعظم من السطح المحيط بالمجسم الآخر، ومساحة المجسم الأكثر قواعد أعظم من مساحة المجسم الآخر.

من الواضح إذاً أن ابن الهيثم لا يأخذ إلا بالمجسمات المتساوية القواعد، ومن ثم فالقضيتان السابقتان لا تطبقا إلا على ذي الأربع قواعد وذي الثمانية قواعدَ وذي العشرين قاعدة وذلك لأن عدد قواعد المجسم المتساوية القواعد المربعة أو المجسمة ثابت (ستة أو اثنتا عشرة). وعلى تصاريف الأحوال فقصد ابن الهيثم واضح : البداية بالمقارنة بين المجسمات التي لها نفس السطح والتي يختلف عدد قواعدها حتى يمكنه فيما بعد البرهان على الخاصة القصوى للكرة، ويعني هذا

الاقتراب من الكرة على أنها نهاية قصوى لمتتالية من المجسمات التي تحيط بها الكرة. ولكن هذا النهج «الحركي» أدى إلى طريق مسدود، فنحن نعرف، وهو يعرف قبل الجميع، أن عدد المجسمات المتساوية القواعد منته ولا يسمح بهذا. وهذا الخطأ ــ الذي لم أستطع فهمه ولا تفسيره ــ وهذا الطريق المسدود هو بصورة أو أخرى الذي فتح أمام ابن الهيثم الطريق الذي لم يسبق لأحد أن طرقه أعني نظرية الزاوية المجسمة.

ودراسة كتاب ابن الهيثم تبين لنا أن الصفة الغالبة عليه هي الابتعاد عن الخلفية الفلكية التي نبع منها هذا البحث. ولم يزل ابن الهيثم في الابتعاد والاهتمام والكشف عن مسائل أخرى تتعلق بالبحث عن النهايات القصوى، أعني المسائل التي سيهتم بها فصل كامل من فصول الرياضيات فيما بعد. ففي رسالة للأسف لم نعثر عليها بعد يقارن ابن الهيثم بين الخطوط المحدبة المختلفة في قطعة دائرة معتبراً طول كل خط منها كحد أقصى borne supérieure للأشكال المستقيمة الخطوط التي يحيط بها هذا الخط، مرجعاً بهذا المقارنة بين الخطوط المنحنية إلى مقارنة بين الأشكال المستقيمة الخطوط.

لن يذهب البحث الرياضي إلى أبعد مما أتى به ابن الهيثم قبل اكتشاف الحساب التفاضلي وازدهاره أي أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، أو بعبارة أخرى مع بداية حساب التغييرات مع الأخوة Bernoulli ثم Euler و Lagrange.

فمع بداية القرن الثامن عشر ستتحول مسألة البحث عن النهاية القصوى لأشكال متساوية الإحاطة أو الأجسام متساوية المساحة إلى مسألة أعم وهي البحث عن خط أو مجموعة من الخطوط يمكنه أن يصل بعظم متعلق بكل خط من فئة من الخطوط المعلومة إلى النهاية القصوى.

من الواضح إذن أن صورة هذا الفصل من الرياضيات ليست على ما يقصده المؤرخون، فما تزال جمهرة هؤلاء تهل هذا الفصل من تاريخ الرياضيات العربية، ولا تزال صورة هذه دون هذا الفصل صورة مبتورة مشوهة. والآن مع هذا الفصل ستتغير كلتا الصورتين، والأهم من ذلك أننا سنستطيع وضع السؤال الحق وهو التالي : شارف ابن الهيثم مطالع ما بدأ الأخوة Bernoulli في أواخر القرن

السابع عشر البحث فيه، لماذا لم يمكنه الذهاب إلى أبعد ما وصل إليه وما الجديد فعلاً مع الأخوة Bernoulli. على هذا السؤال يمكننا الآن الإجابة، وذلك لم يكن ممكناً قبل معرفة ما قدمته الرياضيات العربية في هذا الشأن. وهذا مثل على ما يمكن أن يقدمه العلم العربي لتاريخ العلوم، وشاهد على قلة زادنا وكثرة تقصيرنا في التأريخ له. فهذه النتائج حول دراسة ابن الهيثم لم تكن معروفة قبل بضع سنين.

من الواضح إذن أن البحث المتعمق في تاريخ العلوم العربية يقود إلى تجديد حقل تاريخ العلوم نفسه. فهذا البحث يؤدي إلى تجديد المعطيات والمفاهيم والمناهج، أعني يحث على المساهمة الفعالة في إنماء هذا الحقل المعرفي والمشاركة في تقدمه. والتقدم في هذا الدرب يحتاج إلى مؤسسات بحثية وتعليمية مهيئة ورشيدة أرجو أن تسنح الظروف بإشادتها في الأقطار العربية. وسيكون لهذه المؤسسات فوائد أخرى لا أهدف إلى الكلام عنها، أعني تهيئة التحديث العلمي وتهيئة وسائله وقيمه من جهة والتعرف على الذات من جهة أخرى.

إدريس الخوري :
طائر يحلق على وجه الأرض

حسونة المصباحي

هم ثلاثة مبدعون مغاربة، ولدوا في نقس الزمن تقريبا، وعن حياتهم الشقية بين الفقراء والمهمشين والمنسيين كتبوا، وعن عذاباتهم وأفراحهم وأقراحهم، اجترحوا تلك الكلمات العذبة التي احبها الكثيرون في بلادهم وفي غير بلادهم. هؤلاء الثلاثة هم : محمد شكري ومحم زفزاف وادريس الخوري.

وان ما كان يحلو لمحمد شكري أن يقول انه كاتب من طنجة نظراً لارتباطه الوثيق بهذه المدينة الشمالية، المطلة على الأندلس. وإذا ما كان محمد زفزاف يميل إلى القول بأن الدار البيضاء هي المدينة التي تشغله أكثر من المدن المغربية الأخرى، مشكّلة الفضاء المحبب للعديد من قصصه، فإن إدريس الخوري هو الطائر الرمادي الذي يطير على وجه أرض المغرب كلها من شمالها إلى جنوبها، ومن شرقها إلى غربها منتمياً إلى كل مكان فيها، إلى الدار البيضاء كما إلى الرباط، إلى فاس كما إلى مكناس، إلى طنجة كما إلى مراكش، إلى أصيلة كما إلى الصويرة، إلى ورزازات كما إلى تطوان ذلك أنه كما يقول هو في أحد نصوصه البديعة عن الفضاءات : «علينا بالتسكع وقراءة المكتوب والتنطاق المجهول». وفي نص آخر هو يضيف : «انني في مراكش، التي في ورزازات، التي في الكورة، في تامكروت وتيكيدا». وهل يقدر واحد آخر أن يوزّع جسده على كل هذه الأمكنة غيره هو. هو الطائر الرمادي الذي يطير على وجه الأرض، ويكره التحليق بعيدا عنها لأن جناحيه من طينها، ومن ترابها الأحمر والزعفراني والرمادي والأسود والأزرق أيضا. وعلى زائر المغرب، ألاّ يفاجأ عندما يصاحب إدريس الخوري من شوارع أي بلدة أو مدينة مغربية، ويلاحظ أن العديد من فقراء وبسطاء الناس، يحبّونه بعبة ولطف واحترام

ذلك أنه ابنهم واخوهم وعمّهم وخالهم وكاتبهم. نعم كاتبهم بامتياز اذ ان كل سطر يكتبه «با ادريس... كما يحلو لمحبيه وأصدقائه المقربين أن ينادوه، هو منهم وإليهم. كل سطر يكتبه «با إدريس» مفعم بعرق الفقراء وروائح الأحياء الشعبية، وبتلك الكلمات التي تولد من الجراح المفتوحة، أو من الأفراح الصغيرة في الأماكن الدّبقة المعتمة. وبهيئته، هيئة قرصان تعب من الأبحار، وبطريقته في الكلام، وبضحكته المجلجلة دائما، وبنظرته الثاقبة الخبيرة بالناس وبالأشياء، يبدو «باادريس» شبيها بأولئك الدراويش المغاربة الطيبين الذين يمضون حياتهم في رحيل دائم، في البرد كما في الحر، ولا هدف لهم ولا مسعى غير تسكين أوجاع الناس، واخماد نيران الخوف والرهبة التي تأكل نفوسهم. لذا هو لا يحب لا الأضواء ولا الصالونات ولا الحفلات الرسمية ولا المآدب التي يدعى إليها أصحاب الأوسمة والنياشين. وإذا ما أردت الالتقاء به في الرباط حيث يعيش منذ فترة طويلة، فإنه يتوجب عليك التوجه إلى أكثر الأماكن بساطة وأكثرها أصالة وبعداً عن الزيف والخداع والتحلق. ولأنه عاهد نفسه منذ أن بدأ يعي العالم في أحد دروب الدار البيضاء الفقيرة، بأن يعيش حياة بسيطة، خالية من أيّ مظهر من مظاهر الكلفة والنفاق والكذب، فان «با ادريس» يمقت البلاغة والحذلقة في الكلام. كل كلفة ينطق بها أو يكتبها تبدو كما لو أنها ولدت للتّو. فهي حارّة ولذيذة وطازجة. وحتى نقف على هذا الأمر، حريّ بنا أن نستمع إليه وهو يتحدث عن «النقابة»، أحد الأماكن المفضلة لديه في الرباط قائلا : «نلتجىء إليها كلما خوت بطوننا الجائعة من فرط التسكع بلا معنى وكلما تجشأنا فراغ الأمعاء. لا المطاعم الكبيرة والصغيرة فاتحة أبوابها لنا بعد منتصف الليل، لا بقايا اكل في بيوتنا المهملة في غياب المواد تأوي إليها فقط، بل لا فتات.. وحده ابا حسون في «السويقة» يقلي الحوت لزبائنه المخمورين الدائمين وقد لفظتهم الحانات شر لفظة !». وعلى هذا النسق البديع، يواصل ادريس الخوري حديثه عن «النقابة» قائلا : «نعم نلتجىء إليها، هذه «النقابة» ـــ الملجأ عند الجائعين، هذا المأوى الليلي والنهاري المختلط الأجناس لنسترجع أنفاسنا اللاهثة وراء المتع السريعة العابرة، سنخرج من هنا، سندلف إلى هناك، سنحمل معنا «أمتعتنا» الصعبة، وفي الأماكن الصعبة، سنذيب الضحك تحت الأضواء ودخان السجائر اللامتناهية تحت أضوية المصابيح، وهناك قرب مسجد «باب الحد»، مربض الغرباء والمتمردين، نتهالك متعبين في آخر الليل

على الكراسي الطويلة جنبا لجنب أو أمام بعضنا. هي البيصارة وقد ايت بها وبعدها شي حاجة أخرى، ربما صحن كرعين، ربما صحن التقلية، ربما سمك قديم، والحقيقة أن كل شيء قديم ماعد البيصارة». ويختم إدريس الخوري نص البديع هذا قائلا : «النقابة شيء آخر : كل المهمّشين يجدون ملاذهم هنا، التسوّل مشروع والسّرقة مشروعة، ولم لا ؟ هناك لصوص كبار ولصوص صغار من أجل البيصارة، ولطالما ارتادها شعراء الفرنسية للاعلان عن شعبويتهم المفقودة. لكن في الجلسات الخاصة ينتمون دوماً إلى أنفسهم».

و«با ادريس» على حق حين يوجه سهامه القاتلة في نهاية نصه المذكور إلى الأدباء المزيفين ذلك أن هؤلاء يكذبون عندما يكتبون ويكذبون عندما يتكلمون ويكذبون عندما يتبجحون انهم قريبون من بسطاء الناس، واليهم وهبوا اقلامهم ومواهبهم. والحقيقة أن الأمر لا يخصّ المتفرنسيين من الشعراء والأدباء وحدهم، بل هو يتصل أيضا بأولئك الذين يكتبون بلغة الضاد والذين افسدوا الثقافة العربية خصوصا في النصف الثاني من القرن العشرين بأكاذيبهم ونرجسيتهم ولهاثهم وراء النياشين والأوسمة والمناصب. والذي على صلة قريبة أو بعيدة به، يعلم جيّدا انه لا أحد من هؤلاء سلم من لسان أو من قلم «با ادريس». وكم من مرة، امسك واحداً منهم، وراح يزيل عنه ثيابه التنكرية قطعة بعد قطعة على مرأى ومسمع من الجميع إلى أن بات عاريا كما أنجبته أمه.

إن «با ادريس» مبدع نادر في عصرنا هذا لأنه رفض الانسياق إلى تلك اللعبة الحقيرة التي انساق إليها 99 % من الأدباء والمثقفين العرب خصوصا في العقود الأخيرة من هذا القرن. لعبة الرقص على الحبال، ومخادعة القارىء والكذب عليه، والسعي بجميع الطرق والوسائل للحصول على الجاه والسلطة والنفوذ. وكان بإمكان «با ادريس» أن يحصل على العديد من الامتيازات المعيشية والحياتية اعتمادا على مواهبه وقدراته، غير أنه رفض ذلك رفضا قاطعاً، وظل يعيش حياته البسيطة المتواضعة، مرتادا نفس الأماكن التي الفها، مطلقا ضحكاته الساخرة المجلجلة أمام تفاهة البشر وسخف الحياة، مصغيا إلى موسيقاه المفضلة، موسيقى «قناوة» التي ابدعها الخدم السودانيون في القصور الملكية المغربية.

و«با ادريس» مبدع نادر في عصرنا لأنه لم يسع أبداً، مثلما يفعل ذلك 99 %

من الأدباء والمثقفين العرب إلى أن يوحي لقارئه أنه صاحب رسالة مقدسة، وأنه لم يتعال عن القضايا الصغيرة إلا لخدمة القضايا الكبيرة، وانما هو يحصر دائما على أن تظل الحياة اليومية بتفاصيلها الدقيقة واحداثها الصغيرة هي المجال الأساسي لقلمه الذي له دقة الكاميرا. وهو لا يكتب إلا عندما يحسّ أن للكتابة معنى وهدف، ولا يتكلم إلا عندما يرى أن الكلام يمكن أن يكون مفيداً ونافعاً. لهذا السبب هو لم يثقل قراءه بكتب سمينة مثلما يفعل العديدين من الروائيين العرب مدركا حتى قبل أن يقرأ بورخيس بأن الحياة لا تستأهل أن يعيشها المبدع وهو منكب على كتابة رواية يقرأها القارىء فيما بعد وهو يتثاءب ضجرا وتللاً.

وفي النهاية، أقول بأن «با ادريس» مبدع نادر في عصرنا لأنه صادق مع نفسه وصادق مع الكلمة وصادق مع قارئه. وتلك صفات أضحت شبه معذومة عند 99 % من الأدباء العرب في نهايات هذا القرن..

ميونيخ. 99/11/22

الشاعر كاتبا *

بنعيسى بوحمالة

— 1 —

من عادتي في بعض الأحيان، ولست أدري إن كانت عادة محمودة أم هي سالبة، أني أرجيء الاطلاع على مقدمات الكتب، محط القراءة، إلى آخر المطاف وذلك درءا مني للوقوع، بحسب ما أتصور، في شرك انتواءات المؤلفين ومقاصدهم المعلنة أو المستضمرة. وفي أثناء قراءتي لكتاب «الشاعر والتجربة»، لحسن نجمي، سلكت، مصرا، نفس المسطرة القرائية ولو أن إطلالتي المتعجلة، التي كانت واردة على أية حال، على فهرس المواد سوف تمنحني فكرة عن محتواه وتشي لي ببرنامجه التبليغي، بل وستوقظ في ذهني سابق قراءتي لجل نصوصه من خلال جريدة «الاتحاد الاشتراكي»، أضف إلى هذا أنه لزمني، مثلما لزم غالبية قرائه ما في ذلك شك، المرور إلى الفهرس فالمتن ثم المقدمة، كما ذكرت، عبر هيئته الطباعية، بما أنها مبتدأ ماتتماسّ معه القراءة، وبالطبع فإن هذا المرور ما كان له إلا أن ينبئني بما يذخره الكتاب من فائدة ومتعة في آن، وكيف لا وخلقته الإخراجية الأنيقة، المهذبة، على درجة من الإغراء، وواجهة الغلاف تحتلها لوحة للفنان التشكيلي أحمد جاريد بينما تستحوذ على جزء من خلفيته صورة للشاعر ــ الكاتب منضويا إلى لقطة تأمل / سهو بديعة ومغتنية. أفليس التشكيل والتصوير الفوتوغرافي من بين الفنون التي يحتفي بها الكاتب ويمجّد بعضا من ناشطيها ؟ وحالما فرغت من قراءته عدت إلى الكلمة التقديمية للمؤلف فإذا بي أتواجد، في تضاعيفها، بإزاء جملة

(*) قدم هذا العرض في إطار حفل توقيع كتاب الشاعر حسن نجمي «الشاعر والتجربة» ــ إصدار دار الثقافة، الدار البيضاء 1999 ــ المنظم من طرف فرع اتحاد كتاب المغرب بمكناس ومندوبية وزارة الثقافة يوم 1999/6/10، والذي نشطه الأستاذ علال الحجام وساهم فيه الأستاذان حسن مخافي وأحمد فرشوخ.

من الأفكار والإيضاحات والتنبيهات التي تكاد تتطابق والانطباع العام الذي أثمرته من هذه القراءة، أعني أن الأمر يتصل، عمقيا، بنظرات، أو تأملات شاعر فطن، شديد الحساسية، في أمور الشعر، والنقد، والتشكيل، والمكان، سخّر لها، لرجحان اعتبار الشاعرية على داعي التحليل في شخصيته الكتابية، لغة تلبس لبوسا أدائيا متراقصا، بتعبير نيتشه، أو مقطعيا، لا فرق، مجافيا، بأثر من تعرّجه الدال، لخطية صنوف الكتابة الاتباعية، وبالضرورة لخنوع إرسالياتها وتكراريتها المضجرة، على نحو ما تحفل به، مثلا، كتابات رولان بارت، وإلياس خوري، والنصوص النثرية للشاعرين أدونيس ومحمود درويش، إذ يأخذها هؤلاء مأخذ مساحات لمواظفة السطر والفقرة الكتابيين كوحدتين ضاربتين... لسيادة العلامية الترقيمية واستحكامها في الأسلوب والوقفة والتعيّن الدلالي.. وبالتالي مساحات مفتوحة لتعنيف المعجم والتركيب واستحلاب أوفى قدر من الكثافة الإبداعية..

إن حسن نجمي وهو يختار لنظراته، أو تأملاته، هذه عنوانا لاحما هو «الشاعر والتجربة»، متقصدا تذييله بإشارة ميثاقية لا تخلو من محتوى : «نصوص»، لا يكتفي باستعادة مسلك كتابي امتطاه شعراء من أمثال ت.س. إليوت، وأوكتافيو باث، وأدونيس.. ألفوا أنفسهم مدعوين، إبان فترات متراوحة من حيواتهم الإبداعية، إلى إرفاق كتابتهم الشعرية، وإسنادها كذلك، بكتابة نقدية، يتفاوت منسوبها الإبداعي بين هذا الشاعر وذاك، موازية مضيئة لمنازعهم واختلاجاتهم، لنصوصهم وتجاربهم، وإنما هو يجترح، في ذات الوقت، إمكانية كتابية تبقى مأسورة، بكيفية أو بأخرى، إلى كتابته الشعرية، نقصد كونها مرتهنة بما يسم سواء هذه الكتابة أو أية كتابة شعرية حقيقية من تدفق، واستعارية، وإيهام.. وحتى عند جنوحها الملموس نحو بناء الافتراضات واستصدار التوصيفات، ممّا يقوم عليه النقد في ماهيته المعيارية، فهي لا تبلغ، بأيّ وجه من الوجوه، حد السقوط التام في ورطة التعقيل البارد والنمذجة الصارمة.

فمن بين ما يرد في الإهداء قوله (إلى كل أساتذتي، في الدراسة والحياة، الذين علموني اللغة، والذين علموني كيف أقرأ وأكتب، والذين علموني كيف أعثر على صوتي الخاص). وبصدد الصوت الخاص أراني مجيزا لنفسي الإلماع، دعامتي في هذا الشأن دواوينه : «سقط سهوا»، و«الرياح البنية»، و«حياة صغيرة»، ومقالاته وأعمدته الصحفية، ثم مداخلاته في الملتقيات الفكرية والأدبية والسياسية، ناهينا

عن إصداره الأخير هذا، إلى أن صوته هو، بالأساس، صوت لغوي، بحيث يتلامح لي بمثابة حمّال للغة : مفردات، وتراكيب، وتصييغات.. أكثر منه حمّال أفكار. أو لم يذهب الجاحظ إلى أن المعاني مطروحة في الطريق، وأنها غدت مبذولة من فرط مشاعيتها، في حين أن العدّة الفعلية للأدباء، شعراء وناثرين، هي اللغة، وأيضا أفلم ينص الشاعر الرمزي الفرنسي ستيفان مالارميه على أن مهمة الشعراء هي تشييد الألسن واللغات الشعرية وليس تعليب المضامين وترصيص الأفكار. من هنا ميلي إلى اعتبار حسن نجمي، استئناسا بالأفق التأليفي الذي يقترحه هذا الإصدار، كاتبا وليس ناقدا، أو لأقل شاعرا ــ كاتبا يقنص ما يروق له، هو قبل غيره، من مفردات، ويبتني بها تراكيب وتصييغات لا تحجم عن بلورة مضمونها الخاص مثلما لا تتراخى عن إنشاء فكرها الذاتي.. شاعرا ــ كاتبا يشعرن ما يقوله وهو يكتب، والعكس بالعكس، يبوح، يهجس، يحدس، يتخيل، أكثر ممّا ينقد، يقوم، يفتي، ويجزم.

ومن المعلوم أن هذه النصوص ــ المقالات قد انكتبت منفردة في سياق مخصوص ألا وهو سياق الممارسة الصحفية لصاحبها، بعضها كتب من تلقاء رغبته الكتابية الشخصية، أي دونما مناسبة محددة، أما البعض الآخر فقد هيىء تحت الطلب، أي تلبية لحاجة جهات ثقافية معينة، ومنها نص «أدونيس شاعر يستحق انتباه عصرنا»، المنجز لصالح إحدى الموسوعات المغربية، أو بقصد المشاركة في ندوات فكرية أو إبداعية، كنص «الاستحالة الممكنة»، الذي شارك به في أحد ملتقيات «بيت الشعر» بتونس، أو بمناسبة صدور أعمال إبداعية أو إقامة معارض تشكيلية أو تقييم عروض مسرحية.. ممّا تتدرج في نطاقه أغلبية النصوص الواردة في الكتاب. ومع أنه، أي الكاتب، لا يتورع عن الإقرار، وذلك في ثنايا كلمته الافتتاحية، قائلا على سبيل التمثيل : (تمنيت أن أكتب نصوصا أعمق من هذه النصوص، لكن تسارع الالتزامات ضغوطها في حومة العمل المهني في الإعلام الثقافي ما كانت لتسمح بأكثر ممّا سمحت به من نصوص وقراءات ومحاولات...)، فإني لأرى، مقتنعا، أن الكتابة ذات المنبت الصحفي، المسترقة، لا من حيث الزمن ولا من حيث رمزيتها، ضدا على إكراهات الآلة الإعلامية ورغما من وتيرتها الجهنمية، ليس بمقدورها أن تزري بالشأن التعبيري أو أن تهوّن

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

من قيمة المنتوج الأدبي إذا ما تعهدتها أقلام ذكية، مسؤولة، تقيها رحابة تفكيرها ورهافة تخيلها الوقوع في مطب السرعة والتسطيح والذرائعية الرخيصة.

من المحقق أن الممارسة الصحفية مردوفة إلى الالتزام السياسي، قد يعيقان، في مرات عديدة، تفجير الممكنات الكتابية لبعض الكتاب، سوى أنهما لربما تحولا، كما في حالة صاحب الكتاب، إلى عامل إثراء للكتابة تتقوى بفضله أدواتها وتتصالب جراءه موضوعاتها وأخيلتها. وعلى ذكر الصحافة يجدر بنا الإلفات إلى أنه في جرائد : «الأهرام» و«الجمهورية»، المصريتين، و«النهار» و«السفير»، اللبنانيتين، و«الثورة» و«الجمهورية»، العراقيتين، و«تشرين»، السورية، و«المجاهد» الجزائرية، و«العلم» و«المحرر»، و«الاتحاد الاشتراكي»، المغربية، و«الفيغارو» الفرنسية... سبق وأن كتبت نصوص من العمق والجمال بمكان، وتدوولت قضايا ومعضلات على درجة من الدقة والاستشكال، أما بخصوص الالتزام السياسي فيكفي أن نسترجع أن الشاعر السريالي الفرنسي، لويس أراغون، سوف يبدع عمله الشعري المميّز «عيون إلزا»، وهو في تمام انخراطه الفكري والوجداني في إيديولوجيا اليسار الفرنسي والأممي، وبالمثل فإن لوحة «غرنيكا»، إحدى قمم التجريد التشكيلي، قد انبلجت من مخيلة بابلو بيكاسو، شبيه انبلاج منيرفا من ذهن زيوس، وهو، حينها، في وضع المنتمي الفعلي إلى تنظيمات الحزب الشيوعي الإسباني.

وعلى أيّ، ومهما يكن أمر اللبس أو الخلط في تعالق الصحفي والسياسي من جانب والكتابي، في منحاه الأدبي، من جانب ثان، وبصرف النظر عما بين الحدين من تجاذب، إذ ينزع ميزان القوة بينهما إلى الاستقامة فينة وإلى الاختلال فينة أخرى، فإن الضمانة الأكيدة، إن حق لنا الحديث عن نوع من الائتمان، في حالة صاحب الكتاب دائما لو لائه للكتابة الأدبية ووعيه بمستلزماتها المكلفة، إن تعبيريا أو وجوديا، هو روحه الشعرية الحية، المعافاة، ولذلك فأن يجيب مستجوبه، حسن نرايس، في حوار له معه، من غير ما تلكؤ، عن سؤال يتطرق إلى ما إذا كان هناك من أمنية ما تؤرق باله بأنه يتمنى الاختلاء بذاته في أرض لا أثر فيها للناس والعمران، فإن هذه الإجابة لأوثق دليل على تشبثه، جريا على عادة الشعراء العميقين، المتجاسرين، الذين لا يعنيهم بريق الوجود، بله بهتانه، بكينونته الشعرية، واقعا ومجازا، وحرصه على نقاوتها، على حديتها.

أن نكتب من داخل الشرط الصحفي، مستنيرين بضميرنا السياسي، فهذا ليس بالشيء المعيب أبدا، لكن أن نكتب، ما نريد كتابته، ونحن في وضعية خمول روحي وعطالة خيالية فهذا ما يصح أن يعاب ويستهجن، ولأن حسن نجمي لا ينقصه لا توتر الروح ولا حيوية الخيال فلا غرابة في أن يكون نتاج مزية كهذه مؤلفا شائقا مكتوبا عن دراية ونزاهة، وأيضا عن عشق ومحبة.

— 2 —

إن الكتابة بالصفة التي شخصناها، تعنّ للقراءة موصولة بخلفية ذهنية — انفعالية ناظمة لمجرى انبنائها النصي، وممسكة بزمام حركيتها التعبيرية. هذه الخلفية تأخذ شكل عناصر تحفيزية، دافعة، من خلالها، وتوسلا بها، يشتغل المكتوب ويبث إشاراته ويرخي تداعياته، أما هذه العناصر فهي : الصداقة، والتقدير، والثقة، ثم السؤال. وبرغم ما توحي به هذه الرباعية من تباعد، أو بالأحرى من تنابذ، فإنها تكتسي، في السياق التأليفي الشامل للكتاب، مؤشرية تكاملية، وبالتالي تضافرية، لا يمكننا الانتقاص من أهميتها. فأن ينطلق صاحب الكتاب من منطلق صداقة صرفة، ضمن المحمول العاطفي والقيمي الخلاق للصداقة، في تناول تجارب أسماء شعرية وازنة، من عيار راينر ماريا ريلكه وأدونيس... تماما كما صدوره عن نفس الموقف وهو يتحدث عن أقرانه الخلص من الشعراء المغاربة الشباب، ممّن أفرزهم العقد الثمانيني، فإن هذا المنطلق لا ينسيه البتة الإدلاء بما يحسه من تقدير وامتنان تجاه أسماء عالمية أو عربية أو محلية. فريلكه وأدونيس ليس هناك أنسب من لفظ «كبير» في الإبانة عن مرتبتهما الشعرية المستحقة، كلّ في ثقافته الخاصة، وأحمد اليبوري، سواء الأكاديمي أو الناقد، لا يليق بسمعته العلمية سوى وصف من قبيل «الأستاذ»، بينما لا يكون نصيب ثريا جبران، جزاء كدّها المسرحي، لقب دال ألا وهو «السيدة».. على أن الصداقة، والتقدير، ليس في مكنتهما إلغاء حقه المشروع في الكلام، انسجاما منه لا مع عمره البيولوجي فقط ولكن كذلك مع ما يتمتع به، هو وسائر شعراء جيله، من فتوة في التصور والإبداع، الواثق، المتماسك، المعتد بنبرته، عن أسماء أو تجارب ، أو قضايا، بعيدا عن أية لخبطة أو اضطراب. وسيان وهو يتكلم باسمه الخاص أو وهو ينوب مناب الجيل الشعري الذي ينتسب إليه، مستندا إلى تغاير خبرات الأجيال وتبدل أسئلتها وأولوياتها،

فإن الإصرار على استقلال التفكير ونبذ التلمذة الغبية لمن بين ما يعترض القراءة في أنحاء متراوحة في الكتاب. وإذا ما كانت الصداقة لا تعفي على التقدير، والثقة لا تبطل لا الصداقة ولا التقدير، فإن هذه العناصر، ثلاثتها، لا تغيّب أحقية الذات الكاتبة في المساءلة والاستفهام وتحري المعرفة واليقين. إن الركون إلى الجاهز والمتحصل لهو قرينة ثبات ومسالمة فكريين في حين أن الارتهان باللامعلوم والمحتمل يعتبر علامة قلق واحتدام بدونهما لا تقوم للذوات الكاتبة قائمة، وبما أن الجوهري، في مقام كتابي كهذا، هو فعل التساؤل في حد ذاته فلا ضير إذن في أن تصوغ هذه الذات محض أسئلتها أو أن تشغل لحسابها الخاص أسئلة أسماء محسوبة على نفس الهموم الإبداعية والوجودية، أسماء صديقة، لا حرج سواء في الإشادة بها أو في محاورتها من موقع ثقة واعتداد. وحتى نتبين قوة حضور هذه العناصر ومدى اشتداد محايثتها نقترح أن نجتزىء بشواهد مقتطفة من نقاط نصية متراوحة في الكتاب :

/ الصداقة :

(... على نحو ما يوضحه صديقنا الكبير راينر ماريا ريلكه...).

ــ من الكلمة التقديمية، ص 8.

(... حين أهداني الصديق الشاعر أدونيس أنطولوجيا شعرية له...).

ــ من نص «ولاس ستيفنز : القصيدة الانطباعية»، ص 72.

(يقول الشاعر الصديق في نفس التقديم) متحدثا عن الشاعر العراقي عبد القادر الجنابي.

ــ من نص «جويس منصور : شعرية الاستحواذ الجنسي»، ص 80.

(... إن موليم العروسي بالنسبة إليّ على الأقل يشكل مثالا لتلك الصداقة الحرة التي يتضاءل فيها الشخصي كثيرا حتى لا يكاد يبقى إلا ما هو عامّ ومشترك. أقصد صداقة الفكرة، أقصد صداقة الجمال في الكتابة والحياة...).

ــ من نص «صداقة حرة»، ص 212.

(إلى الصديق الميلودي شغموم).

ــ من نص «الفضاء المسلوق»، ص 251.

/ التقدير :

(... إن أجمل ما تركه شاعر كبير مثل بابلو تيرودا هو تلك الشهية المفتوحة على الجهات الأربع للعالم، حيث أقام على الأرض فعلا...).

ــ من نص «الاستحالة الممكنة»، ص 18.

(... لذلك ينبغي أن ننخرط فيه وأن نكتبه بمحبة وصداقة مفتوحة ولا نهائية كما فعل شعراء العالم الكبار) قاصدا الشعر.

ــ من نفس النص، ص 21.

(... إن أدونيس شاعر عربي كبير. ولذلك ظل مشايعوه من النقاد والشعراء العرب ينتظرون تتويجه العالمي كلما أدرج اسمه ضمن قائمة الأسماء الأدبية العالمية المرشحة لجائزة نوبل للأداب، لسبب وحيد وهو أنه شاعر «جدير بانتباه عصرنا»).

ــ من نص «أدونيس : شاعر يستحق انتباه عصرنا»، ص 31.

(... أمّا الشاعرة الروسية العظيمة أخماتوفا فقد قرأها في وقت متأخر. وعندما قابلها كان يجهل من تكون)

ــ من نص «يوسيف برودسكي، التهمة : شاعر !»، ص 100.

/ الثقة :

(... إن النصيحة في الشعر لا تصنع القصائد ولا تلد الشعراء، لأن للشعر كيمياء خاصة ومعقدة مادتها الأولى هي الحياة، والوحدة، والصمت، والفردانية، وترتيب المسافة الضرورية تجاه الآخرين).

ــ من نص «النصيحة لا تصنع قصائد»، ص 139.

(... وليس هناك أخطر على الشعراء الشباب من مخاطر النصيحة أو الوصاية أوالتلقين. ولا أفهم حتى الآن معنى وأهمية أن نقول لشاعر ناشيء : اذهب واحفظ ألف بيت من الشعر، ثم اذهب وانسها... وبعد ذلك ستقول شعرا ! كلام فارغ. نصح مثقف بالادعاء...).

ــ من نفس النص، ص 141.

(... النصح، لا. فما عاد في الصداقة الإبداعية يتضمن أية قيمة. لقد أصبح تعبيرا عن عطب في التواصل. الحوار، نعم.
لأنه ينضج الصداقة الخلاقة.

يخرج الشاعر الناشىء خارج الذيلية ومنطق القطيع).
نفسه، ص 142–143.

/ السؤال :

(«والآن ينبغي الخروج، لكن هل ثمة خارج» ؟ هكذا يتساءل روبيرتو خواروث في إحدى قصائده. هل نطرح السؤال نحن أيضا : ينبغي العبور فعلا، ولكن هل هناك من نعبر إليه ؟)

ـــ من نص «الاستحالة الممكنة» ص 14.

(... كم سننتظر كي تنبجس جرأة أخرى مماثلة ؟).

ـــ من نص «طوق آخر لطوق الحمامة»، ص 161.

(... وهل ثمة أكثر أهلية من يقظة الشعر لتطهير القنوات المنغلقة في الوعي والسريرة ؟)

ـــ من نص «قافلة الضوء : حول مسرحية «الشمس تحتضر» لعبد اللطيف اللعبي»، ص 171.

(... وهل يملك أحد، أمام حركات جسدها المجنون، أن يغلق العين ؟).

ـــ من نص «وردة على صدر السيدة»، ص 175.

(أسمع صوتها وأسأل نفسي : لماذا يقيم الرعاة في الخلاء البعيد من أجل عنزات شاردات ؟ وإلى متى سيحرس الزارعون (مثلي) لغة تطوقها أو تمزقها مفاسد الرطانات ؟).

ـــ من نفس النص، ص 176.

(... ويتساءل القاسمي : «لماذا كانت رغبة الابتلاع تلك متجهة إلى الفن دون سواه ؟ لماذا حدث هذا التوجه، مع العلم أنه لم تكن لي وسائد لذلك ؟).

ـــ من نص «القاسمي الرسام ـــ الشاعر»، ص 194.

(... وتظل في ذاكرة الفنان محمد القاسمي صورة ذلك الرجل ـــ الضائع في شوارع مكناس. هل كان مجنونا ؟ هل كان مجرد متسكع ؟ أم هل كان شيئا آخر ؟ المهم أن الآخرين كانوا يعاملونه كأحمق وكان الطفل محمد لا يعرفه...).

ـــ من نفس النص، ص 194.

(... وأصبح أحمد جاريد مغمورا بالأسئلة الحقيقية : كيف يمكن للنص الصوفي المكتوب (للنص الفلسفي عموما) الكامن في أعماقه أن يغدو مرجعا بصريا ؟).

ــ من نص «جاريد، مرآة الذات»، ص 202.

(... كيف ننقل المتخيل الصوفي إلى ألوان وصور ؟ كيف يتخلص الفنان من قراءاته ؟ كيف ينسى كتبه ومكتبته ويجلس في مكتبته الروحية ؟ كيف ينظم هذه الجدلية الطارئة بين التذكر والنسيان ؟ وبين امتلاء المساحة وفراغها ؟ كيف يتخلص من ثقل الكلام ليصل إلى أقصى درجات الزهد والكثافة والتقشف في اللون والشكل والعلامات ؟ كيف يقول أهم الأشياء بأقل تعبيرات ممكنة ؟ وتراكمت الأسئلة).

ــ من نفس النص، ص 202.

أما عن سؤال يقول : (لماذا يبدو الفكر والتنظير النقدي متقدمين على الإبداع الشعري، الحديث تحديدا في المغرب ؟ هل غياب التلقائية هو السبب أم جرح في اللسان قديم ؟ أم هو بين القديم والجديد ناتج عن سرعة الانتقال من القصيدة التقليدية إلى القصيدة الحديثة أم أن لكم تصورا آخر للمسألة ؟)، كان قد طرحه عليه مراسل مجلة «الوسط» اللندنية فسيكون جوابه، أو على الأصح سؤاله التفريعي المضاد، كالتالي :

(... مع ذلك، يمكننا أن نلعب هذه «اللعبة الصحفية» ونتساءل بدورنا : من أيّ موقع يطرح السؤال أو لا ؟ وما هي حدود معرفة السؤال بواقع الشعر والفكر بالمغرب المعاصر ؟ أيّ فكر بالذات يتم استحضاره لمحاكمة الشعر في المغرب ؟ وقبل ذلك، عن أيّ مغرب فكري ثقافي وأدبي تحدث السؤال ؟ (...) إن المغرب لا يمكنه أن يبقى إلى ما لا نهاية انعكاسا لأسئلة المشرق العربي، مثلما لا يمكنه أن يجيب عن أسئلة ينبغي أن يطرحها المشرق على نفسه (...) الواقع أننا ــ أنني على الأقل ــ تعبنا من شرقنا العربي العتيق. نريد شرقا جديدا للسؤال الثقافي العربي. نريد ضفة شرقية مغايرة للقصيدة العربية. نريد قلقا مشرقيا لا طمأنينة لتفريخ الاقتناعات المنتفخة).

ــ من نص «مغرب الشعر ــ شرق المسافة»، ص 268-270.

— 3 —

موسومة بالسمة التي سلف ذكرها، ومحفّزة بالعاملية الحثيثة للعناصر الأربعة الآنفة، كان لابد وأن تعنى الكتابة، قيد المقاربة، بتسطير جدول عملها الكتابي وترتيب مجالات أو، بالأدق، موضوعات اشتغالها. وبناء عليه فإن القسط الأوفر من النصوص ــ المقالات لسوف ينصب فى أبعة مجالات محورية هي : الشعر، النقد، والتشكيل، ثم المكان، أي في مجرى هواجس وأسئلة لها مساس وثيق بالمقصدية الكتابية، والثقافية، في الكتاب.

من هنا لا غرابة في أن يلح الكتاب، جريا على ما أجمع عليه ألمع الشعراء الحداثيين في الأدب الغربي، على ما يرتئيه صاحبه ماهية جذرية، تخومية، وبالتالي مستحيلة لفن عصيّ وشائك كالشعر. وبما أن الأمر كذلك فإن النقد الشعري المؤمل، في موقف تصوري مراهن وحدودي كهذا، من صالحه، الذي هو صالح الإبداع والتخيل الشعريين، أن يتنازل، كلما أمكنه ذلك، عن علمويته، عن لغته المتخشبة، وعن جفائه. فالنص باعتباره إنتاجية حرة، مفتوحة، وقائمة على الحلم والإيهام والتغريب لتستدعي خطابا نقديا يراعي منطقها الخاص قبل مراعاته لوازعه النظري والمقولاتي الضارب، خطابا حميما، عاشقا، لا يتعامى عن رغبة هذا النص الكتابية ولا عن رغبته هو التي غالبا ما تطمسها التوصيفات والتنميطات المغالية. في الجملة خطابا نقديا إبداعيا هو الآخر، أو كتابة على الكتابة وفقا لتعبير رولان بارت، ينخرط، بلا تردد، في السلسلة النصية اللانهائية التي ما من فضل للنص المنقود سوى فضل تدشينها ودعوة أكثر من نص إلى رحابها.

أمّا بخصوص التشكيل فإن الكتاب يبرهن، بمنتهى الوضوح، عن موالات صاحبه لتقليد إبداعي وثقافي أرسته ثلة من الشعراء، إن مغربيا أو عربيا أو عالميا، بمقتضاه صار الشاغل الجمالي التشكيلي صنوا لنظيره الشعري والنتيجة أن المكتبة الشعرية اغتنت بأعمال وتجارب يميزها عن غيرها كونها اقتدرت على تمثل ما يحفل به الفن التشكيلي من قيم فضائية وتلوينية وتكثيفية بالغة الأهمية. كذا يواظب حسن نجمي على نفس التقليد المنتج الذي أرساه الشاعر محمد السرغيني ابتداء من مطلع عقد الستينيات، متبوعا، في هذه الوجهة، سواء بجماعة شعراء مجلة «أنفاس»، الذين كانوا يمارسون الكتابة باللغة الفرنسية، كمصطفى النيسابوري وعبد اللطيف اللعبي

ومحمد خير الدين، أو بجملة من الشعراء السبعينيين، كمحمد بنيس ومحمد الأشعري ومحمد بنطلحة والمهدي أخريف وعبد الله زريقة، إضافة إلى الشاعرين علال الحجام ورشيد المومني اللذين يردفان إلى الاهتمام والتتبع والتمثل الممارسة التشكيلية ولو بشكل هاو ومتقطع. وعلى الصعيد العربي فهو يماشي أيضا ذات الاختيار الذي تبناه شعراء كأدونيس، وأحمد عبد المعطي حجازي، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، وبكيفية أقوى كلّ من عبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري اللذين لا يمكن، إطلاقا، إسقاط عامل علاقتهما، الإنسانية والإبداعية والثقافية، وهو ما يصدق أيضا على بدر شاكر السياب، مع أقطاب «مدرسة بغداد للفن الحديث» وعلى رأسهم الرسام جواد سليم، الشيء الذي يجلوه، تمثيلا لا حصرا، ديوانا «الكتابة على الطين» و«الموت في الحياة»، بالنسبة للأول، وديوانا «أغاني الحارس المتعب» و«حوار عبر الأبعاد الثلاثة» بالنسبة للثاني. في حين تستحث هذه الموالاة، في المدى الأوسع، ما عرف عن شعراء غربيين أساسيين، كفديريكو غارسيا لوركا وفلاديمير ماياكوفسكي وهنري ميشو... من اعتناء جادّ بالمسألة التشكيلية، زد على ذلك، من باب تعداد الأمثلة، مركز الثقل الذي احتله التشكيل في التجارب الشعرية للدادائيين والسرياليين وعكسه تعاونهم الإبداعي المثمر مع رسامين ألمان وإيطاليين وفرنسيين وإسبان طليعيين. إن تحديث البصيرة الشعرية يستوجب، ضرورة، تحديث العين الرائية وتجديد عدستها وأليافها، وبلاشك فإن هذا المستوجب هو جوهر ما أدركه الشاعر شارل بودلير، إن نحن رمنا الارتداد إلى الماضي الشعري القريب، ومن ثم لن يبطىء في التمظهر، من لبّ التدوينات النابهة التي أنجزها في ثلاثي «كرّاساته , صالوناته» الذائعة الصيت، بأثر من انخطافه من حيث هو مبدع خلاق، أمام التقدم التعبيري الذي تترجمه استكشافات التشكيليين الموضوعاتية وتغوّراتهم الجمالية، القوام الاصطلاحي للحداثة الشعرية ذاتها. فهذه الأخيرة لا يمكن أن تنهض، كما وعى ذلك بودلير، في معزل عن الحداثة البصرية، بمعنى من غير استلاف بصائر ــ أبصار الرسامين المتميزين ومباشرة تسكع رمزي متعال في معرض التمدن الحديث، بعلاماته ومصطنعاته ومقتنياته، وعمقيا في الكيانات والأوضاع والهاويات الوجودية السحيقة.

أما وأن صاحب الكتاب شاعر، ومنشغل بالتشكيل، فإن هذا ليكفي سببا في

إفراده حيزا ملائما للمكان ستتولى الكتابة خلاله استقصاء الكمونات الرمزية والتخييلية والثقافية لأمكنة ــ فضاءات محصورة، لا مراء في هذا، كالمسقاة البرتغالية بمدينة الجديدة، ومدينة أزمور، ومدينة ابن أحمد، والدار، ومقر الجريدة، لكنها تبقى مترامية الدلالة من حيث تنصيصها على تجذر الباعث المكاني في تفكير حسن نجمي، على نحو مايستنبط من رسالته الجامعية التي اشتغل فيها على عنصر الفضاء في روايات سحر خليفة، وكذلك من جانب إبطانها لوعي محتد، بل وشقّي، بالحضور المغبون والهامشي للمكان كجسد وروح، كحمولة ذهنية وانفعالية، وبالتالي كرائز فيزيقي وأونطولوجي. وإذن وهو يحاور أمكنة ــ فضاءات، تعنيه قبل غيره، مستهديا الحساسية الثقافية، في هذا المضمار، لكل من باشلار وبارت فلكأني به يوجه دعوة ملحة إلى المبدعين المغاربة، شعراء وروائيون وتشكيليين وسينمائيين.. من أجل التفطن إلى ما يحتويهم من أمكنة ــ فضاءات، إلى المدن المغربية، بوجه خاص التي رغمامّا تحقق لها من تربصات إبداعية، في مختلف الحقول، تظل في مسيس الحاجة إلى مزيد من القراءات والاستبطانات والتمثلات المتعمقة. فما زال هناك شوط محسوس بين مدننا، متخيلة، وبين باريس بول فرلين، وقاهرة نجيب محفوظ، وسان بيترسبورغ بروبيل، وروما فلليني.. مثلا. وعلى شاكلة إثباتنا لشواهد تؤول إلى ما عددناه عناصر تحفيزية، دافعة، للكتابة، لا بأس في أن نورد شواهد متنوعة لها صلة بالمجالات المحورية الأربعة المتحدث عنها :

الشعر :

(... إنه فضاء واقعي مستحيل، لكننا نعثر فيه على الأشياء الأساسية، وهي أساسية بالنسبة لمن يعتبر الشعر ــ والفن عموما ــ شيئا آخر غير ابتذال الوظيفة والقيام بالواجب اليومي (...) أظن أن الشعر هو تمثل العابر والعرضي والجزئي، ومن ثم تظل الدهشة هي سمته الأساسية. ومعناه أننا نسعى لأن نجعل من الدهشة صيغة للعبور نحو الآخر، الدهشة بما هي طفولة دائمة، إحساس بدئي مشترك بالعالم، وبالأشياء وبالكلمات).

ــ من نص «الاستحالة الممكنة»، ص 13-14.

(... ينبغي أن نفتح الروح والجسد على المرجعيات الكونية والمعارف الإنسانية

بدون أن ترهننا. فالشعر حرية. ينبغي أن يكون الشاعر شاعر قضية على الدوام، لكن ينبغي أن يظل الشعر قضيته الأولى.

ينبغي أن يكون الشاعر حامل خطاب للعالم، لكنه حين يصل ينبغي ألا يوصل إلا خطاب القصيدة.

ينبغي أن يخرج الشاعر باستمرار من النمطية، من كل نمطية. أن يولد كل يوم وكل ساعة وكل لحظة، أن يظل طفلا منتجا للدهشة، يجدد دمه ولغته وصوته وابتكاراته أو يجدد الآخرين.

على الشاعر أن يكون مقنعا، دون حاجة إلى عقيدة، أسطوريا... لكنه يلمس أيدي الناس ويتحدث إليهم وعنهم، يجالسهم وينصت لأصواتهم ولغاتهم... وصمتهم).

ـــ من نفس النص، ص 15.

(... إن أفق الشعر هو الأفق الإنساني. ولذلك ينبغي أن يظل الشاعر يقظا لما يجري حوله.. ولما لا يجري أيضا).

ـــ نفسه، ص 16.

(... لا أعتقد أن المنضدة مكان صالح لكتابة الشعر. القصيدة الحقيقية تكتب داخل الجسد. القصيدة الحقيقية ليست حبرا يسيل على بياض الصفحة، بل يكتبها الشاعر وهو يمشي، وهو يقود سيارته، وهو على متن حافلة أو قطار أو طائرة، وهو في المقهى مغمورا بضجيج العلاقات، وهو في الحمّام، وهو على الرمل في صحراء أو شاطىء بحر أو في ممشى طويل. التصويبات والتنقيحات الضرورية تتم داخل الجسد في الغالب، وعندما يجلس الشاعر إلى منضدة فإنما ليقيّد القصيدة «المكتوبة» سلفا. أقصد على الخصوص الشعراء الذين يكتبون شعر التجربة، أمّا أولئك الذين تغمرهم كيمياء اللغة فلابد لهم من كرسي وطاولة، دائما وأبدا، لأن اللغة هي التي تتناسل كي تكرم صبرهم وطول انتظارهم...).

ـــ من نص «شعر لا يحتاج إلى منضدة»، ص 134.

(... الحزن مثلا يسلحني بطاقة رائعة للكتابة، الألم إحساس فاتن وإيجابي بالنسبة للكتابة الأدبية).

ـــ من نفس النص، ص 134.

النـقـــد :

وهو يتناول رسائل راينر ماريا ريلكه إلى شاعر شاب نلفيه يعلق قائلا : (... هذه الطريقة تهمني كثيرا : أن أتحدث عن التجربة الشعرية كما أتمنى أن تكون، وأن أشير إلى ما أعتبره الأفق الضروري لكتابة القصيدة الجيدة. وبدلا من أن أتحدث عن ذلك كما أراه أفضل أن يتم حديث من هذا النوع من خلال الحديث عن آخرين، عن تجارب أخرى، عن رهانات واستراتيجيات شعرية أخرى).

ـــ من الكلمة التقديمية، ص 7.

(... إنه ليس كتابا «نقديا» بالمعنى التقليدي للكلمة، ولكنها كتابة مفتوحة لها «انشغالها النقدي»، خصوصا وأن ريلكه يؤكد في رسالته الأولى أنه «ليس هناك أسوأ من كلمات النقد للإمساك بالعمل الفني»، وذلك بالرغم من أنني أعرف أن كتابة الشعر تظل بحاجة دائمة إلى وعي نقدي ومعرفة جمالية).

ـــ من نفس الكلمة، ص 9.

(... لذلك أقول لأصدقائي، في جلسات النقد الشفوي (إحدى عادتنا السيئة) بأن الشعر السائد في المغرب هو في الغالب «قصائد بلا شعر»...).

ـــ من نص «شعر لا يحتاج إلى منضدة»، ص 134.

(... أعرف أن للخطاب النقدي مستلزماته العلمية وأدواته المنهجية مثلما له سيرورته الخاصة، لكنني مؤمن مع ذلك بأن الناقد ذات كذلك. ومن ثم ظل اليبوري يقول لنا بأنه رغم أهمية الرؤية التكاملية، ثمة دائما حاجة لتنسيب الشأن النقدي، ثمة «حمية نقدية»، لكن هناك إحساسا بأن النقد «غير مكتمل» بالضرورة على نحو ما يؤكد ذلك تودوروف في «نقد النقد» (...) إن المنهج وجد ليخدم الباحث أساسا وليس العكس كما هو الأمر بالنسبة لعدد من أصدقائنا النقاد الشباب الذين تستعبدهم المناهج وتحول خطاباتهم، كتاباتهم، إلى خطاطات وجداول وترسيمات علموية).

ـــ من نص «النقد، الصمت والذات : شهادة حول أستاذنا أحمد اليبوري»، ص 184.

(... ذلك أن النقد الذي يثرثر لن يسمح لنفسه وللآخرين بأن ينصتوا لكلام الكتابة. من ثم تلوذ القراءة الجميلة العميقة الهادئة بالصمت، ويكون القارىء الجيد صامتا بامتياز).

ـــ من نفس النص، ص 186.

التشكيل :

(... وإذن لابد لكي يتم التحقق أن ينشغل الشاعر بقضية جوهرية، بانشغالات فكرية ونفسية، وجمالية، وبالتالي نكون أمام ضرورة قصوى لتعدد الفاعليات المنتجة واختلافها كي يولد النص الشعري الجديد. ومن ضمن هذه الفاعليات أساسا الفاعلية الجمالية التي يشكل التشكيلي أحد أبعادها).

ـــ من نص «الشعري والتشكيلي»، ص 152.

(... أمّا في المغرب فيمكن الإقرار بهشاشة العلاقة بين هذين الجنسين الإبداعيين، اللهم إذا استحضرنا تلك العلاقة اليائسة في التجربة الكاليغرافية التي تعثرت لضعف الوعي بحقيقة التشكيلي أساسا في ممارسة متميزة حقا كان يراد لها أن تكون بصرية وفضائية وتمنح الجانب البصري قيمة بلاغية).

ـــ من نفس النص، ص 153.

(... لا يتوكأ النص الشعري على النص البصري، ولا يستند المرسوم على المكتوب كي ينهض المعنى أو تستقيم القراءة. ينبغي أن تعثر هذه التجربة على قارئها الآخر أولا. ينبغي أن يكون لهذا النص الواحد المشترك قارىء عاشق، بعين جديدة وبإحساس جديد وبذاتية مختلفة. يخطىء من يقرأ العمل الفني للشاعر محمد بنيس والفنان ضياء العزاوي على أنه تجاور عملين أو جوار جنسين. إنه نص يطمح فيه الشعري بكل عمقه اللساني والأيقوني إلى بناء فضاء إيداعي آخر. إنها كتابة أخرى تستلزم قراءة أخرى).

من نص «طوق آخر لطوق الحمامة»، ص 158.

(... إن هذه القوة المندفعة نحو الباطن في أعمال الفنانين الشباب ـــ فيما يخيل إليّ ـــ ليست بمنأى عن السياق الثقافي والإبداعي العام في المغرب. لست ناقدا تشكيليا بالمعنى الدقيق، ولكنني كشاعر أستطيع أن أعثر على أكثر من مستوى

لتخاطب فن التصوير في تجربته الجديدة هذه، على الأقل من خلال هذه النماذج، مع تحولات الشعر المغربي المعاصر (قصيدة النثر مثلا)).

ـ من نص «شعرية التجريد»، ص 166.

(... عبد الله.. كيف تلاشت الحروف وبقيت الحركات وحدها تؤثث فضاءات اللوحات ؟ وهذا الأسود، هل تضعه هنا كي يحرس شيئا، لونا أو ضوءا ؟ وهذه الفواصل والنقاط الحمراء ما الذي جاءت تفعله هنا في حقل الأسود ؟ وهنا ألا تطل مجددا تجربة معرضك الأسود (سنة 76) ؟ والدائرة، ألا يزال لها كل هذا الإغراء لديك ؟ أراك أغلقتها هذه المرة. لم تظل مفتوحة وغير مكتملة كما كنت تتركها. وهذه اللوحة، إنها تشبه تلك تقريبا أليس كذلك ؟).

ـ من نص «الحريري، مهنة لا تبوح بسرها»، ص 215.

المكان :

(... أن نضع علائق المدينة بالتشكيل موضع تساؤل أو تأمل وتفكير، معناه أننا نفتح أفقا آخر في مسارات الحفر داخل الجسد الثقافي الوطني، في سياق نهوض يعيد امتلاك الذاكرة ويستبطن الواقع ويسائل الذات.

هو أفق أيضا لتحسيس، ليس المجتمع بوجه عام، بل تحسيس المثقفين والمبدعين بأهمية سؤال المدينة أولا، والحال أننا لا نزال نفتقر إلى كتابة وإبداعية تعبر عن إحساس مغاير بالمدينة، أو إن صح التعبير إحساس بالأمكنة).

ـ من نص «الإحساس بالمكان»، ص 223.

(... من أيّ باب ندخل، باب القصبة أو باب المخزن أو باب المدينة ؟ ثمة صيغة واحدة للجرح : الجرح الذي يشتغل في داخلك وأنت تلمس معنى أن تموت مدينة، أو جرح المدينة التي لم تعد تجد ما تقوله لك غير موتها. يا لخيبة الشعراء !

إنه جرح واحد، جرح رجل شغوف بالمكان لا يعثر إلا على خيبة المكان).

ـ من نص «أزمور، أنفاس برتغالية»، ص 236-237.

— 4 —

حتى يتيسر على الكتابة تدبّر المجالات الأربعة المشار إليها على قدر من الاستقلالية، والتناغم أيضا، سوف يستقر نظر المؤلف على تفصيل الكتاب إلى ثلاثة أبواب رئيسية، كلّ باب ينتظم قسطا ممّا أسميناه نصوصا — مقالات، مسبوقة، مثلما سلفت الإشارة، بإهداء وبكلمة تقديمية موسومة بـ «نصوص موازية، كيمياء شخصية». وكيما نأخذ فكرة مدققة عن مضمونه العام يحسن بنا عرض محتويات هذه الأبواب.

الباب الأول : «شعراء في العالم» : الاستحالة الممكنة، أدونيس، يوجين غيللفيك، جيوسيبي أونغاريتي، فيليب جاكوتي، روبيرتو خواروث، ولاس ستيفنز، ليونار نولنس، جويس منصور، بابلو نيرودا، جوزيف برودسكي، إزرا باوند، ماياكوفسكي، قصيدة الهايكو اليابانية.

الباب الثاني : شعر لا يحتاج إلى منضدة، النصيحة لا تصنع قصائد، الشاعر والقصيدة، الشعري و التشكيلي، طوق آخر لطوق الحمامة، شعرية التجريد، قافلة الضوء، وردة على صدر السيدة، الأمكنة المستعادة، النقد، الصمت والذات، ذاكرة الرمل، القاسمي. الرسام — الشاعر، جاريد. مرآة الذات، صداقة حرة، الحريري. مهنة لا تبوح بسرها، حراس الضوء، مبدع يرسم آثار خطواته الأولى.

الباب الثالث : الإحساس بالأمكنة : الإحساس بالمكان، شعرية المكان البرتغالي، أزمور. أنفاس برتغالية، مقهى الشبيبة، الفضاء المسلوق، الدار. الجريدة، مغرب الشعر. شرق المسافة !

وعلى ما يستحكم في هذا التبويب الإجرائيّ من استقلالية وتناغم كما قلنا فإن هناك نوعا من التداخل سواء بين الكلمة التقديمية، التي ترتكز في جانب منها على المغزى المستفاد من كتاب «رسائل إلى شاعر شاب» لراينر ماريا ريلكه، وبين نص «النصيحة لا تصنع قصائد»، في الباب الثاني، بحيث يعاود المؤلف استثمار هذا المغزى وتوضيح أبعاده الملتبسة. وكما نستطيع تبيّن التجاوب القائم، مثلا، بين نص «ماياكوفسكي»، في الباب الأول، ما دام هذا الشاعر الطليعي قد مارس الرسم إلى جوار الكتابة الشعرية، وبين نص «القاسمي، الرسام — الشاعر»، المتضمن في الباب الثاني، في مكنتنا ملامسة مدى تصادي نص «قصيدة الهايكو»، في الباب

الأول، مع كافة النصوص المزاوجة، على مستوى المعالجة بين الشعر والتشكيل، مما يأويه الباب الثاني، وتحديدا نص «الشعري والتشكيلي»، وذلك انطلاقا من كون معظم شعراء قصيدة الهايكو كان رساما. هذا وإذا كان نص ك «الشاعر والقصيدة» المخصوص به ديوان الزجال حسن المفتي يتقاطع، بقوة الأشياء، مع نص «صداقة حرة» الذي أفرده المؤلف لتصوير علاقته بالباحث الجمالي موليم العروسي، فإن النصين كليهما، الآيلين إلى الباب الثاني، ليتماسّان مع نص «الفضاء المسلوق» المتمحور حول مدينة ابن احمد، بحيث إذا كانت القصائد الزجلية لحسن المفتي تدنيه من لسان مسقط الرأس، ومن تعبيرات الأهل ومروياتهم وأهازيجهم، فإن محاضرة موليم العروسي عن الثقافة الشعبية بالذات، وذلك أوائل الثمانينات، ستكون بمثابة رجة فكرية ووجدانية تصالح إثرها مع لسانه، مع ممتلكه الرمزي، وبالتالي مع جذوره. وفي مقابل هذا التجاوب أوالتصادي بمقدورنا تسجيل نوع من الاستمراء بداخل نصوص متراوحة، أي الركوب على تقنية التمرية الكتابية استدعى النص، لزوما، استحثاث قرينتين متكافئتين من زاوية الإبرائية الترميزية. ولعل هذا ينجلي، أكثر ما ينجلي، في نصوص : «القاسمي، الرسام ــ الشاعر»، في الباب الثاني، و«أزمور، أنفاس برتغالية» و«الفضاء المسلوق»، إذ يسوق الحديث عن القاسمي الكتابة، تلقائيا، إلى الحديث عن مكناس، ويفضي بها تناول فضاء أزمور، رأسا، إلى استحضار الرسام بوشعيب الهبولي، بينما يحتم عليها الانكباب على فضاء ابن أحمد أن تستذكر، من فورها، الروائي الميلودي شغموم.

— 5 —

الآن، وبعد الذي مرّ بنا من تشخيصات همّت أبرز مفاصل الكتاب، أرى بأنه من الأنسب بسط التعقيبات التالية :

- إن إضمامة الأسماء الشعرية العالمية التي يقدمها الكتاب تمثل، دون ريب، شبه «بانثيون» شعري، على الغرار من مجمّع الآلهة الإغريقي، بما هو محفل للغات وثقافات ومتخيلات متنوعة. إن الأمر يبدو كما لو كان احتفاء من قبل المؤلف بشجرة نسبه الشعري التي أسقطت منها، لدواع توضحها الكلمة التقديمية، أسماء أساسية رديفة. وما دام قد أبان عن رغبته في الكتابة، لو أتيح له ذلك، عن وولت

ويتمان وغريغوري كورسو، الأمريكيين، وأوسيب ماندلشتام وآنا أخماتوفا، الروسيين، وأسماء إضافية لا تقل أهمية، فهل لي أن أقول، وفقا لفكرة محمد أركون «ماكان في الإمكان قوله «ما أحق أسماء أخرى، لها مكانتها الشعرية غير المتنازع فيها، إمّا في التواجد الفعلي بجانب الأسماء المحتفى أو أن تدرج، على الأقل، في نطاق الأسماء المتطلع إلى الكتابة عنها، وذلك كالبيروفي سيزار فاييخو، والشيلية غابرييلا ميسترال، والروسي فيليمير خليبنيكوف، والبرتغالي فرناندو بّيسوا، والإنجليزي ويستان أدون...

• على ما ينطوي عليه الاحتراز الوجيه من المضارّ الجسيمة، التصورية والتشريحية، التي قد يخلقها أيّ نقد مغال في مفهمته، مبالغ في إسقاطاته، في جسد النص الشعري وروحه أيضا فلا يجب أن يشكل هذا الأمر مدعاة لنفض اليد، بالمرة، من جدوى النقد، مطلق النقد، ونجوعه المعرفي والتحليلي. وغير خاف أن التاريخ الأدبي لم يعد عينات من نقود اقتدرت، من داخل رصانتها العلمية وتشدد مساطرها المقاربية، إمّا على انتشال نصوص شعرية من عداد الامحاء والتناسي، أو إعادة الروح لنصوص شعرية أخرى كان ميؤوسا من أهليتها الشعرية، أو اجتراح دلالات وإشاريات خارقة لنصوص، لم تعوزها الشعرية، صعب على مبدعيها، هم أنفسهم، حدسها أو مجرد التفكير فيها. وفي هذا السياق أقول بأنه لو امتد العمر، مثلا، براينر ماريا ريلكه، المستأنس بخشيته المفهومة من النقد، ضمن الكلمة التقديمية، وبتأففه من الإساءة البليغة التي يمكن أن يقترفها في حق العمل الفني، ومنه الشعر، لكان استبدل، حتما، موقفه ذلك وهو يعاين ما أسداه نوع من النقد، أعني النقد ذا التوجه الفلسفي، وبخاصة مارتن هيدغر في «لماذا الشعراء ؟»، وموريس بلانشو في «الفضاء الأدبي»، وميشال هار في «تشيد الأرض»، من أفضال تأويلية وتذوقية لا تنكر.

• ممّا تواجهه القراءة في نص «شعر لا يحتاج إلى منضدة» قرائن مفحمة لانتصار حسن نجمي، اللامشروط، لما يسمى بشعر التجربة، أي تحمسه للكتابة الشعرية التي تنجح، ساعة ورودها كرغبة ضاغطة، في استنفار طاقات الجسد، المقطرة عبر مسامّه، والمشبعة إلى حدّ كبير بطعم ماتختبره الذات الشاعرة، في ملموسية المعيش اليومي، من مواقف ووضعيات ومفارقات، إذ الكتابة، من هذا المنظور، ليست أبدا من قبيل النزوة التأليفية، المزاجية، التي قد تدهم مخيلة الشاعر

على حين غرة، معفاة هكذا، وعن الآخر، من عبء مشترط «موجودية الكائن ــ في ــ العالم» كما يقول الفيلسوف الظاهراتي هوسرل. وإذا كان واضحا انشداد هذا الاختيار الكتابي، نظريا، إلى رولان بارت بوجه خاص، و إبداعيا، إلى مسار شعري تكرس على يد صفوة من الشعراء الأنجلو ساكسونيين، كإدغار ألان بو وأوسكار وايلد وهارت غرين وأرشيبالد ماكليش، هذا الأخير الذي سبق أن ترجمت له الشاعرة الفلسطينية سلمى الخضرا الجيوسي، خلال الستينيات، كتابه الهام «الشعر والتجربة»، فإن ما أود الإفصاح عنه، في هذا الصدد، هو أن الغوص حتى القاع من التجربة، مع تحمل تبعاتها الوجودية المستلذة والمقرفة سواء بسواء، شيء، أمّا تصريفها كلمات وتعابير وأخيلة ورؤى فهو شيء آخر.

إن تخلق القصيدة في رحم اختلاطات المعيش وتشوشاته إن هو إلا طور انبثاقها الرحيم كهيئة علامية خام، بل وأدلّ من هذا يا ما وثق السيميولوجي الإيطالي، أومبرتو إيكو، رؤوس نقاط حاسمة لجزء من مصنفاته النظرية سواء في علب عود ثقاب ينجده بها جيبه أو في مزق الورق يعثر عليها أرضا وهو يمشي بين الناس، أمّا الطور الأشرس الذي لا مندوحة من اجتيازه بالنسبة لمعظم الشعراء فهو قعدة المنضدة، أو سواها، المريحة في ظاهرها، لكن الرهيبة في عمقها إذ هي بمثابة اللحظة التنظيمية، التثبيتية، لخلقتها، بمعنى أنها لحظة تنقية التجربة، أو بالأولى، لحظة خوصصتها، شعرنتها، ومنحها دمغتها الإبداعية المميزة، وحيث تأخذ الذات الكاتبة المسحوبة من جلبة الخارج العمومي واصطخابه إلى سكينة الغرفة ووحشتها، صاغرة، من ناحية، حيال نفوذ المنضدة وسطوتها، في مساومة قاسية للقلم الأصم، لبياض الصفحة المريع، ولمؤثثات المنضدة، المتموضعة كيفما اتفق، غير العابئة أصلا لا بالكاتب ولا بالمكتوب ! وواجفة من ناحية أخرى، رغما من أمجادها المسجلة في خارج يجثم على مرمى حجر من قعدتها، ممّا يرين اللحظة من غموض، وقلق، ودهشة، أليست الدهشة الأبلغ هي تلك التي تعاش في معمعان تنازع امتلاء الجسد وخواء الصفحة المكابر ؟

• يقينا إن مراد المؤلف من قوله (... لا أفهم حتى الآن معنى وأهمية أن نقول لشاعر ناشيء : «اذهب واحفظ ألف بيت من الشعر، ثم اذهب وانسها.. وبعد ذلك ستقول شعرا ! كلام فارغ. نصح مثقل بالادعاء...) ــ من نص «النصيحة لا تصنع قصائد»، ص 141 ــ هو تبديد الوهم السائد بأن مجرد حيازة

رصيد شعري سابق ثم التخلي الطوعي عنه يكفيان لوقوع شاعر ناشيء أوشاب على ضالته الشعرية المنشودة. وإذا كنت لا أتوجس خيفة على عزيمته القرائية ودأبه التثقيفي المشهودين، ولو أنه يصدر عن روح شابة في هذا الذي يقوله، فإن هذه الإشارة منه تضعنا للتوّ في صلب مسألة حساسة ألا وهي مسألة التحصيل الشعري، والثقافي بعامة، في صلته الوطيدة بنضوج الشخصية الشعرية للشعراء الناشئين.

فممّا لا خلاف فيه أن الشخصية الشعرية المائزة، والمقنعة، لا تبلورها، بسبب من تراكبها، محض القريحة التي يمكن أن يعطاها شاعر من دون الناس، أو التربية العائلية، أو التثقيف الذاتي الصارم والمستديم، أو التمرس والدربة المتناميين، أو الخبرة الحياتية والوجودية المخصوصة، أو المناخ التاريخي والسياسي والثقافي، أو الحدب النقدي، المقوّم والمكافىء في آن.. وإنما تبلورها هذه الاعتبارات كلها وأخرى لا سبيل إلى حصرها. وفي جميع الأحوال، ولأنه لا يعقل أن يكتب شاعر من فراغ، فإن اطلاعه، فترة مناوشته لشخصيته الشعرية المستقلة، على ما أنجزه السابقون لمن البديهيات التي لا تحوج مسهب الكلام، علما بأن هذا الاطلاع، على ما له من مردود، ليس سوى خطوة أولى في المشوار الطويل، والشاق، الذي ينتظر القصيدة وصاحبها. وعليه فكلما تقدم الشاعر الناشيء في السن كلما تحسنت ملكاته واطردت معارفه، غير أن هذه القاعدة لا تنفي توافر حالات محددة يتلامح فيها العمر الإبداعي للشاعر متخطيا لعمره البيولوجي بمسافة ضوئية أحيانا. تلك كانت، إن ابتغينا الاستشهاد، حالة طرفة بن العبد، وأبي القاسم الشابي، والتيجاني يوسف بشير، وأمل دنقل، وبدر شاكر السياب.. بل ألم ينجز إيزودور لوترايامون رائعته «أناشيد مالدورور» وهو دون الرابعة والعشرين من عمره ؟ وقس على هذا آرثور رامبو الذي يكد يجاوز عتبة العشرين من العمر حتى أتمّ صنيعيه المتفردين، «إشراقات» و «فصل في الجحيم».

فأن نعتنق الحداثة، أو ما بعد الحداثة، وهلم جرا من الاعتناقات أمر صحي، بله مستوجب، بالنسبة للناشئين والمجربين، لكن بشرط ألا على يكون على حساب التكوين الشعري الواسع، أو الإلمام، في أسوأ الأحوال، بما حققه شعراء ثقافتنا. وبالمناسبة فقد كان أبو نواس يحفظ شعر مائة شاعرة ونيّف فما بالنا بشعر الشعراء،

أمّا أبو الطيب المتنبي فقبل أن يتوصل إلى انتزاع مكانته الشعرية الاستثنائية كان قد قضى، في باكر حياته، فترة في بادية السماوة يفقه لغة الأعراب الصافية ويكدس، في حافظته، أشعارهم وقوافيهم وشواردهم. وقبل أن يباشر شارل بودلير قطيعته مع الشعرية الرومنتيكية كان قد مهد لذلك بمسح شامل للعناوين الفارقة في تراثه الشعري، من «إلياذة» هوميروس إلى «ملحمة القرون» فليكتور هيغو. أمّا فلاديمير ماياكوفسكي فريثما يطلق، بمعية أصدقائه المستقبليين، صيحته المدوية والمتعنجهة، «لنطوّح بشعر بوشكين إلى عرض البحر»، كان قد قرأ هذا الشعر، إن لم نقل حفظه عن ظهر قلب،ثم تراءى له، عن معرفة ووعي، أنه غير صالح لمجاراة الانقلاب الحداثي المهول الذي عرفته الكتابة الشعرية الروسية، والغربية بأسرها، وتلبية انتظارات مستقبل حضاري يعد بمزيد من التقنية التعقيد والتجريد.

لنكن واضحين : إن هناك وضعية تقاعس قرائي تسهم فيها عوامل ذاتية وموضوعية، لا يني يتسع نطاقها، تحياها فئة عريضة ممّن يصنفون كشعراء ناشئين، سواء بالمغرب أو في عموم العالم العربي، بحيث يتم التزود بما قل وذل من تراكم شعري بلا ضفاف. إن شاعرا ناشئا لا علم له بشعر صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط، مثلا، القريبين منه زمنيا، يمكن الاطمئنان إلى وقوفه ولو على نتف من نصوص عتاة مطالع الكلام الشعري العربي : امرؤ القيس، زهير بن أبي سلمى، عبيد بن الأبرص، الحطيئة..

إن الكد والمعرفة، طوال سني الشاعر المتضائلة أو المديدة، هما مفتاح «الحوار» و«الصداقة الخلاقة» مع أشباهه من الشعراء، الصداقة التي كما خولت لشاعر كطرفة بن العبد، وهو حينها فتى غرّ، إهمال نصيحة خاله الشاعر المتلمّس، الكهل المحنك، بعدم المضيّ إلى حيث كان ينتظره حتفه المأساوي، مثلما يرد في قصة حياته القصيرة، وهي النصيحة التي كانت تسوغها صداقتهما ـــ ندّيتهما الشعرية بنفس القدر الذي كانت تجد فيه سندها الشعوري في قرابتهما العائلية، هذا مع أنها كانت نصيحة دنيوية خالصة لا تروم إزهاق روح الصديق ـــ النّد ـــ القريب و إنما تنجيته وصون حياته، حين تحويرنا لمنطوق المثل السائر، سوف تجنّب، أي الصداقة، شاعرا آخر كإليوت أيّما غضاضة أو إحراج في أن يطلب ـــ يلتمس من صديقه ـــ أستاذه، عزرا باوند، القيام ـــ التفضل بتصحيح مسودّة قصيدته المدوخة «الأرض الخراب» والتأشير على إبداعيتها.

• إن النص الحواري «مغرب الشعر. شرق المسافة» ينضوي إلى خط فكري ونقدي كان قد دشنه عبد الله كنون، خلال الثلاثينيات، بكتابه ـــ مرافعته «النبوغ المغربي»، وانتحاه بعده محمد بنيس، بدءا من السبعينيات، عبر مجموعة من الدراسات والحوارات، خط يجعل من الدفاع عن شرعية الأدب المغربي وجدارته أولوية الأولويات، مقيما حوارا مع المشرق الغاية منه تحرير النقاد والشعراء والإعلاميين المشارقة من إدمان النظر إلى المغرب الأدبي كجزء من محيط أدبي عربي واسع يعتبر المشرق بؤرته الأدبية.

ولعلي أرى ألا فائدة فكرية ونقدية تذكر في مداومتنا، كمغاربة على ترتيب أجوبة غير فاعلة لأسئلة لم يتعب المشارقة من مطرقتنا بها دوريا، وإنتاج ردود فعل متشنجة قد تسقط، مثلها مثل أسئلة المشارقة، في إقليمية نحن أول من يستهجنها ويستنكرها، وتورط، بالتالي، تحليلنا لما يمكن تسميته بالقضية الشعرية المغربية في غير مساره السليم والمنتج. إن الإحجام عن تفصيل دفوعات مسكوكة لتهم، أو فتاوى وتخريجات، مسكوكة عمادها ثنائية المركز والمحيط، أو الأصل والفرع، أو الصوت والصدى، أو القوة والضعف، أو الإبداع والاتباع... ليس فقط سبيلنا إلى التخفف من حرب استنزاف سجالية لا طائل من روائها، بل ومدخلنا القويم إلى لبّ شأننا الأدبي الذي لن يجني كبير مردود من أسئلة ـــ إجابات معادة بقدر ما سيفيده إجراء تفكير جماعي ناضج، ومسؤول في كلياته ودقائقه.

من هنا لا أظن بأن الروس كانوا في حاجة، مثلا، إلى أن يصرح الفيلسوف الفرنسي الراحل، جيل دولوز، قائلا بأن الجناية العظمى التي اقترفتها الثورة البولشفية في حق وجدانهم الجمعي كونها قضت قضاء مبرما على أدبهم الرفيع، أمّا شهادة مماته، بالنسبة إليه، فهي تلك الطلقة الإرادية لرصاصة الرحمة من يد فلاديمير ماياكوفسكي نحو رأسه، في أحد أيام عام 1930، ولعلعتها التي ما فتئت تجثم على ضمير أمة بكاملها. فلا ألمعية المنتسبين إلى سلالة الشعراء الكبار الذين أفلتوا مخيلاتهم من وأد شعري عام، كبوريس باسترناك وآنا أخماتوفا ومارينا تسفيتاييفا، ولا تألق شعراء الرعيل اللاحق، كيفغيني يفتشنكو القانت في ركن ما من القارة السيبيرية وجوزيف بودسكي الذي تغالب روحه الوقادة كدر منفاه

الأمريكي، بمقدورهما التغطية على الخراب الأدبي الذريع الذي خيم على روسيا الستالينية.

إن جيل دولوز ليس أيّا كان، فبالإضافة إلى أنه أحد الفلاسفة الذين أدرجوا الممارسة الأدبية ضمن شاغلهم الفلسفي، مثل مارتن هيدغر وغاستون باشلار وجان بول سارتر وبول ريكور، يعد من بين المتبصرين بالعبقرية الأدبية الروسية، ومن ثم قيمة تصريحه الذي لا يمت بصلة، بالنظر إلى نزاهة خلفيته، إلى الأحكام التي نشط في ترويجها إمّا أنصاف متخصصين أو إعلاميون مغرضون، سيئة طويتهم، أثلجهم، والحرب الباردة في أوجها، أن يخسر الاتحاد السوفياتي امتيازه الأدبي وإشعاع كتابه وشعرائه. ومع هذا ففي كنف مجتمع ديناميكي، كالمجتمع الروسي، تستعيد فيه النخبة الثقافية، وإن ببطء، عافيتها الفكرية وحسها النقدي، كثمرة لسياسة «الغلاسنوست» و«البيريسترويكا» المنتهجة بدءا من الثمانينيات، يدرك الروس أنهم المعنيون المباشرون بممات أدبهم وانبعاثه، إذ هم أولى من غيرهم في مداولة أمر غسيلهم الأدبي وألا أحد بإمكانه النيابة عنهم في تدبّر هذا الأمر والنوء بمشاقه.

إن مشرقا غير مستعد، من موقعه الاستعلائي الذي كانت له دواعيه النسبية في وقت من الأوقات، للتغاضي عن سلم تنقيط مجحف، موضّب على مقاس مركزيته، يقتر على الأدب المغربي، وجماع من الآداب العربية المحيطية، تقتيرا، في حين يتكرّم على موريطانيا بميزة بلد المليون شاعر، ولو أنها إحدى نقاط المحيط فضلا عمّا في هذا النعت من إسراف وإطلاقية، ليحتم نوعا من التهاون، الواعي، في إعداد أجوبة لسيل أسئلته المبطنة، وبدلا من إعادة قذف كراته المصوبة نحونا لربما سيكون ناجعا الاستنكاف عن هذا المسلك والانقطاع إلى تشييد مساءلة عميقة لممكنات الكتابة الشعرية، باعتبار النص الحواري يركز على الجانب الشعري، ونقاط ضوئها.. لمعيقاتها ومثالبها.. لطفراتها وارتداداتها.. لنتساءل لماذا هناك «قصائد بلا شعر».. عن السر في الحماس لقصيدة النثر.. عن أيّ مرجع لأية قصيدة.. عن الفعل النقدي.. كيف الخلاص من «النقد الشفوي إحدى عاداتنا السيئة».. وقبل ذلك، وتوازيا معه، يلزم أن تطول المساءلة عناصر : الجغرافيا والتاريخ.. السياسي والثقافي.. الهوية واللغة.. الخيالي والفقهي التقليد

والحداثة.. آليات الإنتاج الثقافي و وسائط الاتصال.. الأمية والتقبل.. إلى غيرها من العناصر التي بدون استيعابنا لأدوارها الثابتة في صنع ذهننا ومتخيلنا الشعري لن نقتدر، فيما يبدو لي، على استكناه حقيقة وضعنا الشعري، هذا الوضع الذي هو من صميم شواغلنا نحن لا شواغل غيرنا. إن المطلوب هو القيام بمغربة فعلية، فكرية ونقدية، لسؤال مشرقي «عميق»، عتاقة المشرق، كان ولا يزال متماديا في إقلاقنا، بل وتعطيل صياغتنا لسؤالنا الخاص، بمعنى إبدالنا «مغرب الشعر. شرق المسافة» بـ «مغرب الشعر. مسافة سؤالنا»، ويوم نوفق إلى هذه الصياغة سيغدو سهلا علينا آنذاك مصادرة حق هذا المشرق في مساءلتنا ـــ مقاضاتنا إلى ما شاءت له استيهاماته التمركزية.

— 6 —

ختاما أقول إن الكتاب لمنجز تأليفي ممتع ينضاف، عن استحقاق، تعززه ليس فقط جملة أسئلته ومشاكساته المنتجة، وإنما أيضا لغته الشفيفة ودفقه الأسلوبي وطلاوته الإبداعية، إلى شريحة الكتابات النثرية التي يمارسها، أصلا، شعراء مغاربة آخرون، كمحمد الأشعري ومحمد بنيس ورشيد المومني ومحمد بنطلحة ومحمد الشركي والمهدي أخريف، ذلك أنها كتابات تتسم، من بين ما تتسم به، بكونها لا تفرط، في معاكسة واضحة منها لمقتضى نثريتها، في لاوعيها الشعري المكين. إنه بهذا كتاب جدير بانتباه قراءتنا وتعاطفها في نفس الوقت، تماما كما أدونيس، والتعبير لصاحب الكتاب، «جدير بانتباه عصرنا».

«الخلدونية في ضوء فلسفة التاريخ »
للدكتور بنسالم حميش :
ضوء جديد في منحى القراءة الفلسفية للتاريخ

تقديم : د. إبراهيم القادري بوتشيش

على كثرة ما كتب عن ابن خلدون، نادرا هي الدراسات التي وظفت الرصيد الفلسفي الخلدوني لسبر أغوار التاريخ المغاربي الذي لا يزال مثقلا بركام الكتابات التقليدية المترهلة. ففي «طلاق ثلاثي» مع هذا المنحى الذي يتعسف في فصل التاريخ عن عمقه الفلسفي، تأتي دراسة جديدة للباحث المجدد المجتهد د. بنسالم حميش تحت عنوان «الخلدونية في ضوء فلسفة التاريخ» الصادرة عن دار الطليعة، بيروت 1998.

لا أزعم في هذه السطور القليلة تقديما شموليا للكتاب المنوه به، كما أن هذا التقديم لا يغني القارىء عن لذة تتبع فصول ممتعة لعمل أعتقد أنه يحفز على إعادة إنتاج السؤال حول علاقة المؤرخ بالفيلسوف، ومدى تفاعل حقليهما معا لإثراء البحث التاريخي.

أفتتح المؤلف كتابه بمقدمتين : تبيّن في الأولى أهمية التاريخ انطلاقا من مرجعيات قديمة وحديثة، وفيها آخذ على المؤرخين المعاصرين عدم اهتمامهم برياح التغيير التي طالت المناهج التاريخية في الغرب. بينما سلط الأضواء في مقدمته الثانية على حقبة العصر الوسيط المتأخر وما شهدته من تحولات تتمثل في النكوص الاقتصادي والثقافي أو ما أسماه «الزمنية المنتكسة».

وفي الباب الأول الذي عنونه «التركة المعرفية والحاجة إلى الفكر التاريخي»، يتناول في الفصل الأول التركة المعرفية التي شكلت أرضية فكر ابن خلدون،

وخلاله ركز على التحولات التي ظهرت في الفكر العربي، خاصة أهمية الزمن في تأطير النص، ويرى أن التاريخ كان إحدى العلوم التي طالها التغيير، إذ يعد ابن خلدون إحدى مظاهر هذه النقلة التحولية. ويقرّ أن هذا الأخير اشتغل بالمعرفة العربية ـالإسلامية وهي في حالة امتلاء وانسداد، ثم يسرد مختلف العلوم التي استرعت انتباهه واهتمامه بتحليل منظومات تلك العلوم أكثر من الاهتمام بنشأتها. أما عن المجالات المسدودة التي سلكها ابن خلدون فتتمثل في علم الكلام والفلسفة حيث كان المناخ الفكري آنذاك يكبح جماح الخطابات المتسائلة التي «تضر» ولا تنفع، وشارك في هذا النهج القمعي كل الاتجاهات الفكريّة الصوفية والظاهرية. وقد برّرها ابن خلدون «بنقص العلم والعمران» واعتبرها كمالية وليست ضرورية، وهو ما يراه المؤلف «وجها من وجوه تهاونات ابن خلدون وانخراطه في عقلية عصره المفككة المنتكسة».

أما بخصوص علم الفلسفة فما كان ينتقده ابن خلدون هو فلسفة ما بعد الطبيعة خاصة أساسها المعرفي القاضي بإمكانية إدراك الوجود الكلي وتطابق الأحكام الذهنية العامة مع الموجودات الخارجية المحسوسة. وفي النقد الخلدوني للميتافيزيقا يرى د. حميش أن هذا النقد يذكّر مؤرخ الفلسفة اليوم ببعض وجوه النواة الصلبة في نقدوية كانط القائلة بعجز العقل الإنساني المشروط بمقولاته القبلية عن معرفة الحقيقة في قضايا الميتافيزيقيا والثيولوجيا. كما أوضح انتقاداته لموقف الفلاسفة المتهافت في ميدان الإلهيات والمجتمع والسياسة.

أما في الفصل الثاني من هذا الباب (الحاجة إلى الفكر التاريخي) فيتناول المؤلف مسألة التدوين التاريخي عن العرب متخذا الطبري نموذجا، ليستنتج من نصوص مقدمة كتابه «تاريخ الرسل والملوك» أن منهجه يقوم على الاعتماد على روايات السلف دون استخراج الأحكام بالمعقول، مع الاعتماد على ضبط الأسانيد وإيراد الروايات وتجميعها. ويؤاخذ المؤلف على الطبري الايجاز والاقتضاب، ويعزي ذلك إلى صعوبة إدراك الحاضر عنده أو بسبب اضطرام المادة التاريخية وعدم رسوخ أسانيدها أو هما معا. ثم يتطرق في نقطة أخرى إلى الإخباريين المغاربة وعدم اهتمامهم بالبنية التحتية وإغراقهم في التاريخ الرسمي، وهو ما صنفه الباحث ضمن ما أسماه بالارتزاق المعمم داخل كل مجتمع إقطاعي أو شبه إقطاعي. لكن ما هي الخانة التي وقف فيها ابن خلدون ضمن فقه التاريخ العربي عموما ؟

لقد فطن ابن خلدون إلى أهمية التاريخ كعلم مستقل، وكان يحمل له تصورا مزدوجا معبّرا عنه بثنائية الظاهر والباطن. ومن ناحية المادة التاريخية كسّر ابن خلدون الشرخ السائد لدى المؤرخين التقليديين بين الدولة والمجتمع. وفي مجال التحري الباطني يذهب المؤلف إلى أن ابن خلدون نحت معلمة بارزة تخطى بها من سبقوه وحتى من أعجب بهم المسعودي، بل ذهب إلى أنه يلتقي بهذا الطرح مع أهم المبادىء في الفلسفلة الوضعية الحديثة ومنها مبدأ الإمكان والاستحالة.

وبعد تفكيك مكونات المنهج الخلدوني، شرع المؤلف في تسليط النقد عليه خاصة كتاب العبر، إذ يتفق مع «برنشفيك» في تناقض المعطيات الكرونولوجية لدى ابن خلدون. ومن خلال استعراض المصطلحات التي يستعملها هذا الأخير، يتوصل إلى أنه لم يوفق في تحقيق دعوته «بتأمل الأخبار وإعراضها على القوانين الصحيحة»، ويعتبر ذلك انعكاسا لانسداد آفاق عصره.

في الباب الثاني المعنون بـ «مواد من أجل علم العمران» يحاول المؤلف في الفصل الأول، «في مقارنة البلد والناس» أن يحلل انطلاقا من مقاربة جديدة تعتمد على نوع من التحليل النفسي الجماعي مركزا على ثلاثة ضوابط شكلت في نظره مرتكزات الفكر العمراني الخلدوني وهي الأرض والبداوة والطاعون، وفيه يذهب إلى أن ابن خلدون اتخذ بلاد المغرب مختبرا لدراسته التاريخية، وانطلق في تحليله من موسوعة وظيفية لا تجميعية. ولم يكتف بجمع الحكايات وتسجيل الوقائع، بل شكلت كتابته طوافا في العمق. ثم ربط المؤلف في المقارنة الأولى المجال الجغرافي بالمجال البشري مركزا على القلاقل البدوية وانعدام الأمن والهجرة الهلالية وما خلفته من آثار، مناقشا مزاعم الأدبيات الاستعمارية.

وفي سياق مناقشته للظاهرة البدوية ومن أين كانت قبائل البدو تستمد سلطتها، قدم تحليلا سوسيولوجيا يتجاوز تحليلات الإسطوغرافيا الاستعمارية، إذ أن سلوكات البدو في نظره ليست عدوانية بقدر ما هي حمائية نابعة من الغرائز الفطرية وأن دورهم أبان عن هشاشة العمران وضعف نسائجه. ومن ضمن الفرضيات التي يطرحها أن التراجع النسبي لبداوة الترحال كان بإمكانه أن يفرز انتعاشا تجاريا فتسترجع البلاد طاقتها الإنتاجية خصوصا في المجال الزراعي. غير أن هذا الاحتمال سرعان ما انسحق تحت وطأة القهر الجبائي والتسلط العسكري.

في المقاربة الثانية، حلّل نازلة الطاعون كأعظم مأساة عرفها العالم وضمنه القطر المغاربي، فتصدى لدراسة مواقف النخبة من الطاعون والموت فأبرز موقفين :

أهل الطب الذين استقرأ موقفهم من خلال مخطوطات غير منشورة، مبينا ما أبدعوه من حيل للتغلب على هذا الوباء والوقاية منه، ثم موقف أهل الفقه الذين خالفوا الاتجاه الأول فاعتبروا كل ميت بهذا الوباء شهيدا... مقابل ذلك ثمة من ردوا على هذا الموقف الفقهي كابن الخطيب في مقنعة السائل استنتج منها المؤلف أن سجالا حول هذا الموضوع كان قائما في ذلك العهد، وبعد تحليل معمق، يطلع المؤلف بنتيجة تتجلى في أن هذا الوباء لا يعزى إلى تعفن الهواء فحسب، بل إلى المناخ السياسي المفعم بالقلاقل وما تخلفه من مجاعات وأوبئة.

أما عن المقاربة الثالثة التي أدت إلى تجديد ابن خلدون للكتابة التاريخية فتمثل في تدهور العمران. وفي هذا المنحى يحاول الباحث التنقيب عن الأسباب التي جعلت العمران الحضري يعكس صورة تراجيدية في تاريخ المغرب، فيتخذ دراسة عينية لذلك وهي مدينة مكناس انطلاقا من كتاب «الروض الهتون» الذي أخطع مادته لتحليل على المستوى الجغرافي والسياسي ــ الاجتماعي.

من ناحية أخرى يرى المؤلف أن الأرض هي الوجه الآخر الذي يعكس الأزمة العضوية المتكررة التي يعزوها إلى سوء وعقم إقطاعية النظام العقاري واستهلاك فائض الإنتاج في النفقات اللامنتجة، فضلا عن تدهور الطرق الصحراوية وغياب سياسة اقتصادية متزنة، ناهيك عن تقلص الثروة «المنجمية» الذي يرده المؤلف إلى التسرب البدوي والطاعون الجارف، مما تمخض عنه تقلص اليد العاملة وتدهور شروط الاستغلال كما يذهب إلى أن حتى مواد البناء وإمكانيات الفن والزخرفة لم تكن من القوة التي تضمن استمرارية العمران.

وفي دراسته عن التراتب الاجتماعي، يقدم د. حميش مجموعة من العلامات التي ترمز إلى الوضع الاجتماعي كاللقب الشريف والمولد والسلعة والقلم. ويقرر أن هذه العلامات لا تكتسي سوى قيمة تصنيفية، وأن الوظائف والأدوار هي التي تحيل إلى تلك العلاقات. كما تعكس تلك العلامات في نظره تعارض النخبة والعوام الذين كانوا ينطوون إلى الحياة الأدنى والاقتصاد المعاشي المتقشف. ويوظف مجموعة

من الأنماط التفسيرية لقراءة هذا التراث الاجتماعي والعوامل المؤثرة فيه كسيادة المذهب المالكي وردة الفعل المتمثلة في ظاهرة القداسة والتصوف الشعبي وادعاء المهدوية، وكلها تمثل مسرحا حيا لمأساة المستضعفين والمحرومين في عصر ابن خلدون.

في الفصل الثاني الذي خصصه الباحث لدراسة دولة الاستبداد، سعى إلى رصد أبرز ثوابت الحياة السياسية في مغرب العصر الوسيط من خلال دراسة تطبيقية عن التجربة المرينية. وقد أثبت أن الدولة عاشت في حالة شبه انقطاع عن المجتمع بفعل ما كرسته من أعمال وتقاليد في حكم الاستبداد بصوره الناجحة أو الفاشلة. ثم تتبع منحى حياة الدولة المغربية كما وردت في التصور الخلدوني بأطوارها الخمسة (طور الظفر بالملك / طور الاستبداد / طور الدعة والفراغ / طور القنوع والمسالمة طور الإسراف والتبذير).

وفي إطار دراسة استبداد الدولة يطرح المؤلف توظيف المنهج الشاراتي (السيميائي) انطلاقا من تحليل مجموعة من الرموز السياسية لفهم العقبات السياسية القروسطية والكشف عن وهم الحضارة، مستندا في ذلك على مقولات ابن خلدون، فيستخرج بعض الصور المعبرة عن استبداد الأمير، ومنها الحزم في برامجه الاعتيادية كترأسه مجالس الحرب والمالية ومجالي العلماء والأدباء وحضور صلاة الجمعة والأعياد، ثم القيام بأعمال تألقية وهي ثلاثة أصناف : الغزو/ ضرب السكة الذي يرمز إلى الدخول في عالم الاقتصادي والتجارة / تشييد المشآت ذات الطابع الدعائي للأمير والدولة.

أما عن شارات تلاشي الدولة في المنظومة الخلدونية فتأتي من ذات الدولة حينما يغلب عليها الاقتصاد المتأزم، وتتجلى في عدة تمظهرات يشير إليها الباحث من خلال نموذج المرينيين وهي : «تسلط الوزراء واستبدادهم بالحكم على حساب الأمير / العنف الجبائي / فساد الأخلاق الذي يحدث مع الحضارة المنتحلة.

أما الباب الثالث والأخير من الكتاب «مقاربة تركيبية»، فيبدأه الباحث بفصل حول فلسفة التاريخ يطرح فيه تساؤلا هاما وهو : هل بإمكان الفلاسفة ممارسة التاريخ؟ فلا يكتفي بعرض وجهة نظره الواضحة بمناهضته للموقف الداعي إلى جعل التاريخ حقلا خاصا بمنأى عن الفلسفة، بل يقدم عدة قرائن موضوعية

وممارساتية كما هو الحال بالنسبة لمدرسة الحوليات التي أعلنت انفتاحها على الفلسفة، ثم يتتبع تاريخية فلسفة التاريخ معتبرا هيغل واضع حجر زاويتها وماركس مطورا لها ليصل إلى تيار فلسفة التاريخ الشمولي في النصف الأول من القرن العشرين مع شنغلر وتوينبي. وبعد توجيه انتقاداته للأول يتساءل : أين تتموضع الخلدونية في هذا النسق من فلسفات التاريخ ؟

يجيب عن ذلك بأنه لا يمكن وضع ابن خلدون في مرآة الهيغيلية إلا بقدر معين، بل يمكن وضعه كعطاء نظري في مرآة فلسفة تاريخية ذات استيحاء واقعي وتوجه قطاعي نجد بعض عناصره في النزعات المادية والوضعية والدائرية. ويرى أن عصر ابن خلدون والتحولات التي حدثت فيه، خاصة الظاهرة البدوية والطاعون حتّما عليه إعادة النظر في الموضوع التاريخي، إذا لم يجد عربيا في التراث المنهجي ما يسعفه حقا على دراسة الواقع. أما عن المنهج المستعمل فإنه كما يؤكد المؤلف، بمثابة رفع الحجاب عن الشكل المكتمل والحركة المتكاثفة لنظام عمراني محدد في الزمان والمكان، كما أنه عرض البنية الأساسية وسيرها النوعي، وهو ما فعله ماركس أو فيبر. ورغم بعض المعاطب التي آخذها على ابن خلدون كتعصبه الديني أحيانا، فإن الباحث يرى أن خطاب ابن خلدون يتمركز في مرآة فلسفة التاريخ انطلاقا من ثلاث خصائص وهي : المادية والوضعية والدائرية، فيحلل كل خاصية على حدة ليستنتج أن المادية في الفكر الخلدوني تبرز مبدأين أساسيين وهما الطبيعة والسببية، ومن خلالها تمكن المؤرخ المغربي من وضع القوانين العامة لاقتصاد المعاش. ويذهب المؤلف إلى أن مؤرخنا كان مفكرا وضعيا قبل ظهور الفلسفة الوضعية لأن مشروعه العلمي ينبني على تحليل الظواهر المجتمعية والمؤسسات من حيث الطبيعة والعمران البشري، ويشبه هذا التوجه بنظرية ميكيافيلي عن الحقيقة الفعلية، مستشهدا على ذلك بما ذهب إليه ابن خلدون في موضوع ثنائية الإسلام الأول أو الغض والإسلام الفرقي، لكن من دون أن ينفي الباحث حضور العنصر الديني في تحليلاته.

ويتساءل الباحث كيف تتضافر تلك الخصائص الثلاث التي تميز عطاء ابن خلدون النظري لمساعدته على فهم قضايا عصره ؟ إن ما جعل مؤرخنا يتخذ قرار ممارسة التاريخ يتمثل في ظاهرة الانتكاس الجاري المعمم، لكن كيف قرأ هذه الظاهرة ؟

يجيب. الباحث ــ منطلقا من الإطار النظري الخلدوني نفسه ــ أن الانتقال من الوجود البدوي إلى العمران الحضري الذي يخل باستقرار الدولة ويؤدي إلى انتكاسها ينعكس في مرور القبيلة الحاكمة من الوجود البدوي المتجزىء إلى حياة السياسة العامة والتوسل بالسياسة كأداة للتحول الحضاري، ومن ثم تقع الكبوة بفعل الانشقاق بين الأمير وقبيلته، وما يترتب عن ذلك من جلب المرتزقة ورفع الجبايات.

وفي الفصل الأخير من الدراسة «في امتحان زمن ما بعد ابن خلدون» يحاول المؤلف تجريب بعض النظريات الخلدونية على ما بعد عصر ابن خلدون، وفي هذا الصدد يرى أن المؤرخ المغربي كان واعيا بتفوق أوروبا ونهضة «ناحية الشمال» وما تخفيه من تهديدات للمغرب.

وفي مجال اختبار التاريخ الدائري الخلدوني يرى الباحث أن تجربتين قويتين بعد عصر ابن خلدون حاولتا تكسير وتيرة التاريخ الدائري دون جدوى وهما محاولة أحمد المنصور الذهبي ومغامراته في السودان، والمولى إسماعيل الذي أكد بسلوكياته في السلطة مقولة ابن خلدون في الانفراد بالحكم واتخاذ جيش من العبيد المرتزقة لحل أزمة العصبية، مما جعل التاريخ المغربي لا يخرج عن الدائرة المتأزمة بسبب التمزقات السياسية التي كان وراءها غياب جيش وطني قار، فضلا عن تراكم المآزق الاقتصادية والمالية، ناهيك عن دور الاستعمار الذي ساهم في تعقيد هذه المآزق.

وختم دراسته بخاتمة لخص فيها أهم الاستنتاجات المنبثقة من تحليلاته ومنظوراته للخلدونية تجاه عصر متأزم مازلنا نعيش بعض عواقبه وتبعاته.

قضايا جديدة، منظورات أحيانا مستفزة، جزئيات قد يختلف القارىء مع المؤلف في حيثياتها وتستدعي الحوار، لكن ذلك كله لا يلغي بالمرة كون هذا العمل الجاد يشكل ــ بامتياز ــ إضاءة هامة في فلسفة التاريخ ومناهج كتابته، ويؤكد مقولة وجوب إزالة الحواجز بين التاريخ والفلسفة، وضرورة إشراك الكفاءات الفلسفية في أي كتابة تاريخية تروم تصحيح تاريخنا وتنحو به نحو فضاء علمي أشمل.

قراءة نقدية في ديوان «زهرة الثلج» للشاعر إدريس الملياني
الصورة، الشعرية، والمكان

علي آيت أوشان

«بين البيت واللابيت يمكننا أن نقيم كلّ أنواع التناقضات»

غاستون باشلار : جماليات المكان، ص 63

توطئة :

كما يدرس المكان في النص الروائي والمسرحي والقصصي واللوحة الفنية يمكن أن يدرس المكان أيضا في النص الشعري من خلال جماليات تشكيله ووظيفته وأبعاده الدلالية لأنه يلتصق بذات الإنسان، فحين يلجأ الشاعر إلى المكان فإنه يسعى بذلك إلى التعبير عن مكامن نفسه ودواخله وتصوراته للحياة والوجود... فهو يعيش فيه ويمارس تكوينه وأحلامه وحريته وصوته، ويُحمّله تبعاً لذلك العديد من الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية والدينية.

ويكتسي المكان قيمته من خلال إدخاله في النظام اللغوي، أو مايسميه يوري لوتمان (Iouri Lotman) «نظام النمذجة الأولى»، فاللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق، ومثل هذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأول، ولكنها تدخل في تشكيل النصوص الفنية، غير أن الفن لا يتقبل معطيات الثقافة على عِلاّتها بدون تحويل أو تغيير، بل قد يكون الأمر على نقيض هذا. فالفن يحطم الأنساق السائدة ويضع بدائل تحل محلها، قد تكون أنساقاً مختلفة أو مخالفة وبذلك لا يجب أن نبحث في الأعمال الفنية عن الأنساق الواردة في الثقافة، بل يجب أن تستكنه الأنساق الخاصة بكل فنان، بل بكل عمل فني على حدة، هذا بالإضافة إلى أن الفن يبسط الدلالات خارج أطرها المألوفة»(1).

---

(1) يوري لوتمان : «مشكلة المكان الفني «تقديم وترجمة سيزا قاسم درازا مجلة عيون المقالات. العدد : 8. 1987، ص 65-66.

ونسعى في هذه القراءة النقدية إلى مقاربة المكان في ديوان «زهرة الثلج»(2) للشاعر إدريس الملياني عبر مستويين :

ــ **المستوى الأول** : وسنشغل فيه على البعد البصري لقراءة النص الشعري لأن لهذا البعد أهميته في تحليل النص خاصة عندما ننتقل من عملية الإلقاء إلى عملية القراءة البصرية : فالنص في هذه الحالة ليس مجالاً زمنيا فقط، ولكنه مكاني أيضاً، يخضع تركيبه لقوانين تشكيلية استطاع الشعراء العرب القدماء، وخاصة أولئك الذين تمكنوا من تخطيط دواوينهم أو الإشراف عليها أو إدراكها بحسهم الفني»(3).

ــ **المستوى الثاني** : وسنقارب البعد الرمزي للمكان من خلال جماليات تشكله في مجموعة من النصوص الشعرية، ونعتبر هذا المستوى ذا فعالية لأنه يُحَمّل المكان العديد من التجليات.

المكان والوضع البصري

يرتبط المكان في النَّص الشعري بالوضع البصري، ويكتسي هذا المستوى قيمته بحيث لا يمكن اعتباره شيئا هامشيا، فالشاعر المعاصر يواجه المكان بقلق دائم «تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارىء، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي،... إنه يمتد بهذا التركيب ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك، والدخول في متاهة القلق»(4). إن أول ما يدركه القارىء هو مجموعة من الخصائص الأصلية التي تميز النص الشعري على مستوى تلقي العين كالطابع الكاليغرافي وكيفية انتشار الألفاظ وتوزيعها داخل الصفحة وبعض الاستعمالات غير اللفظية، ومنها علامات الترقيم والهوامش والبياض والسواد.. وكلها بنيات سيميوطيقية قابلة للتأويل وتتيح أفقا أوسع لتلقي النص الشعري بحكم ما تحمله من إيحاءات، ويُغري المكان في هذا المستوى بالتحليل العقلي لأنه مكان ملموس ويخضع توزيعه لقواعد وقوالب تؤلف كلاّ مُنسجماً ومتماسكاً، وفق نظام متوازن «إن الإنسان يدرك العالم

---

(2) إدريس الملياني : زهرة الثلج (شعر)، دار الثقافة. الطبعة الأولى، بيروت.

(3) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1985، ص 99.

(4) نفس المرجع، ص 103.

إدراكاً بصريا، وهي خاصية يترتب عليها أن الناس — في معظم الأحيان يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية/ المرئية المكانية، وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق اللغوية.. ومن ثم يمكن اعتبار المبدأ الأيقوني، والصفة البصرية، من الخصائص الأصيلة لهذه الأنساق اللغوية أيضا...»(5).

ويمكن أن نستثمر هذا البعد البصري في قراءتنا لديوان «زهرة الثلج» خاصة من خلال :

* طول وقصر المقاطع الشعرية : (ص 7-9-13-17-19-21... 94).

* توزيع بعض الكلمات من خلال تقطيعها (ص 12-14-31-72-73) مما يعطي مجالا أوسع لاشتغال اللغة.

حسناً، لا بأس !
لم يبق لديك الآن
إلا الذكريات
صدقيها
معجزات معجزات
ردّديها
أغنيات أغنيات
واحفظيها
في عيون الشهداء
أمنيات أمنيات
حسناً، لا بأس !
أعـ
ـدا
ؤكـ
اعـ
ـدا
ئي

---

(5) يوري لوتمان، نفس المرجع، ص 68.

وأعداء الحياة !

ـــ ص : (74–75)

ـــ اذهب يا هذا..
يكفينا عود ثقاب
كي..
نش..
عل..
في الـ..
أر..
با..
ب ال..
نار..
وكلّ..
الأحـ..
ياء..
الأحـ..
طا..ب !
صفقَ الباب بوجهي وغابْ
فرجعت، كإنسان الثلج، رجعت
لغابي أبعق :
هـ..
و..
رّا..
كغرابْ !

* الشكل المعماري لبعض النصوص.

* لعبة البياض والسواد، فالشاعر يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض).

* صَمْتُ اللغة من خلال الفراغات التي يتركها الشاعر، فتوقف اللغة للحظات ثم امتدادها واستمراريتها يفتح المجال للقارىء ليشارك في كتابة النص، ولعل تعامل الشاعر مع اللغة بهذا الشكل يجعله يعيد بناء الأشياء كما يراها هو من خلال الكلمة الشعرية، (ص 31–51–81..) :

(ص 31) : / بدمع الوطن
دمعة من عدنْ
دمعة من عراقْ
دمعة من دمشق
دمعة من فلسطين
والمغرب الذهبي الغروب
....

(ص 35) : / من جميع اللغات
يحتسي كأس فودكا
ويُخزّن قاتْ
مع شتى الرفاق
وشتى الفرق
وكأس «عرق»
شامية
أو عراقية
أو... من الأندرينه.

(ص 51) : / في سماء محطة ميترو النفق
هذه هي ؟ لا...
هذه هي ؟ لا...
كل عابرة تسترق
نحوه نظرة وتمر
وهو منتظر منتظر
وفي يده باقة تحتَضَر
....

إننا بما قدمنا من نماذج نكون قد أبرزنا باقتضاب دور القراءة البصرية في تأويل النص الشعري وسبر بنياته العميقة...

المكان والبعد الرمزي

رغم أن المكان في هذا المستوى محدد وله وظيفة معينة إلا أننا لن نهتم بما يحمله من أبعاد هندسية لأننا نسعى إلى نقله في كثافته وخصوبته وهو محمل بخيال وأحلام الشاعر، وذلك من خلال علاقته :

- بالصورة الشعرية(*).
- وبذات الشاعر.

حيث يصبح المكان في هذا المستوى هو الجزء المُشكّل للنص الشعري في أبعاده النفسية والاجتماعية والدينية والتاريخية، خاصة وأن الصورة الشعرية في ديوان، «زهرة الثلج» تمتح من مرجعيات مختلفة وتنفتح على آفاق تخييلية متعددة مما جعلها تتسم بالتركيب وتكتسي العديد من الخصوصيات حيث تمارس القلب والتحويل والكثافة على مستوى البناء والتشكيل وهذا ما يكسبها قدرة على التواصل مع المتلقي وهي كما يرى «باشلار» واقعة ذات دلالة أنطولوجية تعكس جزءاً من اشتغال الوجود في الخيال(6).

إن ارتباط الشاعر بأماكن معينة الارتقاء بها إلى درجة التجاوب الحميمي والكشف جعله يعيش معها شعريا ويكشف من خلالها شعوراً خاصاً، مما حوّل المكان في سياقات عديدة إلى مكان وجودي قادر على تحويل ذات الشاعر نفسها وجعلها تمتد في اللانهائي، وتحويل كل شيء إلى رمز، وقد لجأ الشاعر إلى هذه الأمكنة ليعبر من خلالها عن لا وعيه، إذ تنطوي علاقتنا بالمكان على «جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تتجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا. فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا. فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مسافة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان

---

(6) غاستون باشلار : جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 1984، ص 18.

والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها جزءاً من بناء الشخصية البشرية..»(7).

وسنحاول من خلال مقاربتنا لهذا المستوى أن نبرز بعض الوظائف الرمزية للمكان تبعاً لسياق ورودها وانتظامها في ديوان «زهرة الثلج».

يستحضر الشاعر «إدريس الملياني» المكان من خلال عناوين مجموعة من النصوص الشعرية، وهي ستة نصوص شعرية :

1 ــ غرفة سلطان رقم 509 (ص : 29).
2 ــ المعهد الماركسي (ص 33).
3 ــ واحة المستحيل (ص 41).
4 ــ شارع غوربي (ص 45).
5 ــ انتظار في محطة ماياكوفسكي (ص 49).
6 ــ بيت أولغا (ص 93).

وتشكل نسبة هذه النصوص الشعرية أكثر من ثلث نصوص الديوان ككل البالغ عددها ستة عشر نصاً شعرياً، والأمكنة التي تحيل عليها العناوين أمكنة متنوعة ومختلفة، وهي : الغرفة ــ المعهد ــ الواحة ــ الشارع ــ المحطة ــ البيت، وتنتظم بشكل متساو إلى أمكنة مغلقة وعددها ثلاثة أمكنة وأخرى مفتوحة توازي في عددها الأمكنة المغلقة، ونحن هنا لا نضع مكان مفتوح كمقابل لمكان مغلق لأن ما يَهُمُّنا أساساً هو كيف انخرط الشاعر في مختلف هذه الأمكنة وتشكل فيها خياله ومارس فهيا أحلامه ؟ وكيف استعادها واستحال عليه نسيانها ؟ وهو لم يستعدها بأبعادها الهندسية، بل انجذب نحوها لأنها تذكره بدواخله، وهذه هي وظيفة الشعر الكبرى حين يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا(8).

إن علاقة الشاعر بالمكان كما في معظم النصوص الشعرية لديوان «زهرة الثلج» علاقة تَنحو نحو البعد الرمزي للمكان، وهي علاقة معقدة وذات جوانب شتى تجعل من المكان شيئاً متأصلاً يضرب بجذوره في كيان الشاعر ليتحول المكان

---

(7) يوري لوتمان، نفس المرجع، ص 63.

(8) غاستون باشلار، نفس المرجع، ص 44.

إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها التي ينقلها أو يستعيدها الشاعر وهي ترتبط بخياله وذاكرته وستظل حية تعيش معه طيلة حياته كما في نص («ماراكانسكي أبيلسن، ص 23) حيث يحضر المكان بشكل مكثف ورمزي نتيجة ارتباطه بالذاكرة، وذلك من خلال : محطات الميترو ـــ المقاعد الخشبية ـــ جسر النهر ـــ قطار الضواحي ـــ المتاحف ـــ السيرك، مما يثير في الشاعر رغبة خاصة في تحويل مكان الولادة/ الأصل إلى رحم يمارس فيه تكوينه بطاقة تخييلية تجعله يتجاذب مع المكان بشكل مطلق لتتماهى ذات الشاعر وهي في لحظة العزلة ولا تملك إلا الذكرى مع ذات الشاعر «امرىء القيس» أو «الملك الضليل» الذي عاش بدون دليل، مما جعل المكان (الحاضر) يمتد زمنيا في الماضي ويتداخل، والذات تخرج عن عزلتها لتمارس رحلتها وضياعها كما يمارس امرؤ القيس رحلته بدون دليل، (ص 24/23) :

كامرىء القيس
يندب ملكاً مضاع
صريع الهوى والحسان
يتسكع دون دليل ولا ترجمان
وئيداً وحيداً
حقيبته ـــ كحبيبته ـــ في الذراعْ
يخاصرها ـــ وتخاصره ـــ بالتياعْ
على السلم المتحرك
بين محطات ميترو
وفوق مقاعدها الخشبيهْ

إن المكان كما يُقدمه الشاعر «إدريس الملياني» هو كما يقول «يوري لوتمان» هنا يبدو «حقيقة معاشة»، يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيماً (...) ويفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجأون إليه، والطريقة التي يدرك بها المكان تُضفي عليه دلالات خاصة (...) فهناك تعارض شاسع بين المكان المتسع الذي يرتبط بالفقر والفراغ والبرودة، وهو مكان يوحي بذوبان الكيان وتلاشيه، فالإنسان يتيه

فيه، ويفقد نفسه، وبين المكان الضيق الذي يرتبط بالدفء والألفة والحماية حيث يتم التعارض بين الناس، ويحمل مجموع سلوكنا قيمة معينة من خلال وظيفة الأماكن التي نمارس فيها هذا السلوك...»(9).

إن كلَّ مكان من الأمكنة التي ينقلنا إليها الشاعر هي نتاج علاقة خاصة مع هذه الأمكنة التي مارس فيها حلمه لذا ظل مُنجذباً إليها، وهي أمكنة لم يبال بمجالها الهندسي، بل بثرائها الوجودي، إنها أمكنة أثارت خياله بالعديد من صور الألفة وأخفت ماض لا يمكن أن يُنسى، وتُمثِّل مكان الذكريات التي لا يمكن أن نبوح بها بسهولة، كما في نص (المعهد الماركسي، ص 33) حيث الغرفة رقم (409) التي تطل على باحة في حديقة تثير في الشاعر العديد من المشاهد والصور الشعرية المكثفة التي تلهب الخيال والذاكرة، ص (34/33) :

عندما تذكرين
أرى
غرفة رقم 409
تطل
على باحة في حديقه
يتنزه ماركس فيها
على نصبه المرمريّ
وفي يده «رأسمال» الكتاب
الذي لم يعوض عليه
سنين العذاب
وعود الثقاب
الذي كان يشعل
غليونه طول خمسين عام
كان يمشي ويمشي
بغير حراك
يقدم رجلا هنا

---

(9) يوري لوتمان، نفس المرجع، ص 63.

ويؤخر أخرى من هناك

كذلك الأمر في نص (parallaye ص 37) حيث يُسيّج المكان الذاكرة مما يجعل خيال الشاعر ينساب خاصة وأن المكان هنا يبعث على الطمأنينة ويثير إحساساً بالهدوء ويتجلى ذلك من خلال بعض الألفاظ التي استعملها الشاعر : كشجيرة رأس السنة ــ غابة ــ خيط دخان ــ موقد نار (...) ؛ وهي الفاظ وظفها في سياق علاقته النفسية بالمكان، يقول الشاعر، ص (37) :

عندما تذكرين
أرى
في ضواحي المدينة
داتش
نتاشا
مكللة بالثلوج
كشجيرة رأس السنة
تحيط بها
غابة من بتولا وصور وزانْ
وخيْط دفانْ
على سطحها الخشبيّ
يلوح كصاري سفينة
محاصرة في جبال الجليد
تهب وتكبو
وموقد نار ضنينة
تشب وتخبو
كنظرة طفل ضرير قعيد
يشبُّ ويحبو
بلا أبوين
وعيد يعود بأية حال يعود
بما قد مضى من زمان
أم بحب جديد ؟

يحب المكانُ المكان

ولم يستطع الشاعر أن ينفلت من سلطة المكان حتى في الهوامش التي ألحقها ببعض النصوص الشعرية لتؤدي وظيفة الإغراء أو التوضيح والمساهمة في بناء المعنى، فقد استهل نص «واحة المستحيل، ص 41) بمقطع (لرامبو) أبرز من خلاله ارتباطه العميق بالمكان خاصة في لحظة السكر : «أجمل شيء نومة سكرانة على الرمل» (رامبو)، ليجسد بعد ذلك ارتباط الخيال بالذاكرة بشكل جعل كُلاًّ منهما يُعمق الآخر (ص 41 و 42) يقول :

عندما تذكرين
أراني
عاشقاً من بلاد النخيل
كامرىء القيس أو كصريع الغواني
أتسكع في الطرقات
بغير دليل
ولا ترجمان
وفي أول الليل آوي
إلى حانة «الكوسموس»
لأشرب فودكا
وأقرأ شعراً
على الغانيات
اللواتي...
يبعن الهوى للأجانب
والعابرين السبيل
وأطلب فيهن أمراً
من المستحيل

وحين لجأ الشاعر إلى «الحانة» فإن ذلك استدعى عدة مشاهد ترتبط بطقوس هذا المكان كالخمرة والشعر والمرأة والليل، وفي هذا السياق يستحضر للمرة الثانية صورة الشاعر العربي امرىء القيس ليوظف أبعاد هذه الصورة رمزياً بهدف إغناء

وتكثيق المكان، فبعد أن ترك امرأ القيس تائهاً يتسكع دون دليل في نص (ماراكانسكي ابيلسين ص 23) يعود ليستحضره في مقام العشق والخمرة : (نص واحة المستحيل ص 41) ويماثله بذاته، حيث الشاعر (إدريس الملياني) : امرىء القيس إلا أنه لا يبكي ملكاً ضاع، بل ما يجمعه بامرىء القيس هو الالتقاء حول حقيقة واحدة : «الحقيقة في الخمر»، ولعل الشاعر حين يستحضر الماضي فإنه يرفض أن يبقى هذا المكان الذي أحبه مغلقاً، بل إنه يتحرك نحو زمن آخر، زمن امرىء القيس لينفتح على مختلف أشكال الحلم، يقول (ص 42-43) :

بكى صاحبي...
حين أبصرني بينهن أميل
وأيقن أني قتيل
فقلت له : آه لا تبك يا صاحبي
إنني لا أحاول ملكا
ولكن أموت
وأبعث في كل ليل
ولا تأس يا صاحبي
فإن (الحقيقة في الخمر)
تشفي العليل.

وينهي الشاعر هذا النص بالمكان وقد تمنى أن ينام نومة (رامبو) سكراناً على الرمل ولكن في عالم آخر لأن هذا الحلم لن يتحقق (ص 43-44) :

وعما قليل
ستخرج حورية من بتولا
لتفرش لي شعرها
المخملي الطويل
وترخي علي سدول الظلام
فأنام
عميق أنام كغول
على الثلج،

سكران،
نومة رامبو على الرمل،
في
واحة
المستحيل !

وفي «شارع غوركي» نص (ص 45) تثير المقهى العديد من المشاهد، حيث تتقِدُ في الذهن فجأة ذكريات حية ليتأمل الشاعر الماضي وكأنه أصبح حاضراً يُعاش مما يجعله يُجِسّ بحرارة المكان بِعمق كبير خاصة وأن هذا المكان (المقهى) يرتبط بصورة الكآبة فهو يجسد العلاقة التي تربط «امرأة» بهذا المكان، وهي علاقة أضفى عليها الشاعر طابعاً مأسوياً من خلال المعجم المستعمل خاصة في المقطع الأخير من هذا النص إذا صح لنا أن نقسم النص إلى مقطعين كبيرين تبعاً للمشاهد التي يحملها، ففي المقطع الأخير استعمل الشاعر الألفاظ الآتية : كئيب — الغيوم — طفل يتيم — غريب — الضائعين — المساء الحزين — خاطئة (ص 47–48)، وينهي هذا المقطع بالانتقال من المقهى (الخارج(إلى البيت (الداخل)، إلا أن هذا الانتقال لم يغير من الاحساس أي شيء، بل ظلَّت نفس الصورة مهيمنة، وقد زادها الزمن (المساء الحزين) كثافة وكآبة، (ص 47–48) :

هي الشمس، في ركن مقهى
قصي، كئيب،
بشارع غوربي، تغيب
وتحضر بين الغيوم
تطل على الخارجين
وتستقبل الداخلين
بنظرة طفل يتيم
وهي شاخصة تنتظر
لعل غريبا يمر..
تقاسمه رعشة طارئة
ثم تخرج هادئة هادئة
لتضيع مع الضائعين

وتعود إلى بيتها
في المساء الحزين
في قطار الضواحي
الذي يستحث خطاها
إلى
وجهة
خاطئة !

وفي سياق المكان الذاكرة يُمكن أن ندرج أيضا نص «انتظار في محطة ماياكوفسكي ص 49) فرغم أن هذا المكان قَارٌّ فإنه يشكل بؤرة هذا النص الشعري حيث يثير العديد من المشاهد الشعرية لأنه يرتبط بمكان انتظار العاشقة / الحبيبة (ص 49) ففي بداية النص تُثار الذكرى في مخيلة الشاعر ليستحضر المحطة، ثم ينخرط بعد ذلك كليا في المكان، (ص 49 و 50) :

عندما تُذكرين
أرى...
في محطة ميترو النفق
ما ياكوفسكي يطل
على عاشق واقف ينتظر
وفي يده باقة من قرنفل
والقطارات تأتي وتمضي
قطاراً وراء قطار
تارة عن يمين
تارة عن يسار
وهو في زحمة العابرين
واقف بانتظار
وفي يده باقة تحتضر

ولن يخرجه من الانتظار وترقب العابرين والقطارات التي تأتي وتذهب والقلب الذي ظل يخفق إلا وقد حَطَّ كفٌّ على كتفه ؛ فبعد الصمت الذي امتلك الشاعر

بشكل واسع وعميق ولا نهائي وسيطر عليه للحظات جعل اللغة تصمت بدورها وتترك للقارىء هامشا للانخراط في هذا الصمت من خلال الفراغ الذي تركه الشاعر (ص 51) و (56) :

....
فجأة
حط كف على كتفي
فالتفت
ــ أنت من ؟
قلت : أهلا !
ولكنه لم يرد علي التحية،
ــ هل أنت من بلد العم سام ؟
قلت : كلا.
ولكنني ــ إن أردت ــ
من بطانته الأقربين الكرام !

ويسترسل الشاعر في هذا الحور الشعري إلى نهاية النص، (ص 56) :

وحين وصلت
إلى محرقي العاطفي
حط كف على كتفي
فالتفتُّ
ــ تأخرت ــ قالت ــ عليك ؟
ــ وأنا قد تأخرت عمري كله !
....
ووضعت على نصبه المرمري
باقة الورد، قلتُ
ــ وداعاً، رفيقي فالوديا !
وخاصرتها وانصرفت.

وقد عمق الشاعر الصورة الشعرية للمكان في ارتباطها القوي بالزمن إلى درجة

يمكن القول معها لا مكان بدون زمان كما في نص «إنسان الثلج، ص 67»، فقد اختار الشاعر لهذا النص مشهداً فلسفيا : كأن الإنسان قد أُلقي به في هذا العالم إلا أنه لا يستسلم، بل يتحدَّى، وأضفى الشاعر على هذا الوضع زمناً ومكاناً خاصين :

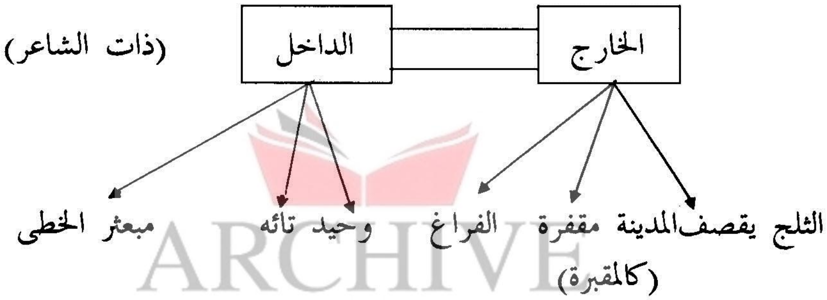
* الزمن : ساعة متأخرة من الليل.
* المكان : المدينة فارغة وباردة (الثلج) ويسودها الظلام.

وهذا ما أعطى للذات حرية أوسع لتمارس جنونها وجعلها تخرج عن سلوكها العادي لتكشف حقيقتها القائمة على العزلة والوحدة والعذاب، فذات الشاعر موزعة بين الوحدة وتعثر الخطى والموت البطيء (...)، يقول ص 67 و 68 :

— 1 —
في ساعة متأخرة
والثلج يسقط،
والمدينة مقفرة
كالمقبرة
كل البيوت تغط
في النوم العميق
بيضاء في كفن الثلوج الممطرة
وأنا وحيد في الطريق
وحدي أسير على الطريق
متدحرجاً، بين الشوارع، كالكرة
كرة من الثلج الذي
يغزو عظامي والعروق
وحدي أسير، وخطوتي متعثرة
فوق الثلوج الحارة المتكسرة
أطفو وأرسب كالغريق
لا الجن تعرف أين أمشي — حاملا
نعشي على ظهري — ولا أحد..

سواي على الطريق
لا عابر أو عابرة

إن الشاعر يقدم ذاته وقد انشطرت نتيجة للوحدة التي يعيشها، ولعل تكرار لفظ (وحيد، وحدي) له وقع خاص في النص فهو يعبر عن معادلة تُوحِّد ذات الشاعر «المكان الداخلي ـــ أي جسده مع المكان الخارجي إلى درجة أن الشاعر يتواصل مع المكان بشكل حميمي، فالداخل يعادل الخارج : «يشكل الخارج والداخل انقساماً جدليا. ولكن هندستهما الواضحة تعمينا بمجرد أن نضعهما في مستوى مجالات الاستعارة[10]، كما يعكس ذلك هذا الشكل حيث الداخل يعادل الخارج إلى درجة التفاعل.


الخارج
الداخل
(ذات الشاعر)
الثلج يقصف
المدينة مقفرة (كالمقبرة)
الفراغ
وحيد
تائه
مبعثر الخطى

إن المكان في هذا النص يعبر عن حالة نفسية متأزمة نتيجة من أسماهم الشاعر بأسنان التماسيح (ص 69) والجدين (ص 70) والأعداء (ص 72)، إلا أنه يؤمن بغد أفضل (ص 71) :

— 3 —

افتحي صدرك للريح،
ارفعي قلبك، وهاجاً، مضاء
قلب.. دانكا «الغابوي الخفقات»
واصرخي في الفلوات
اصرخي كالهامة الهائمة الآن،
على كل الجهات

---

(10) غاستون باشلار، نفس المرجع، ص 191.

اصرخي : هُورًّا !
فإن الفجر آت
من وراء الظلمات
صدقيني : سوف يأتي
ذكل الفجر،
الربيعي الجميل القسمات !

وقد بنى الشاعر هذا النص على خمسة مقاطع كبرى، كل مقطع يحمل رقماً، وفي المقطع الأخير (المقطع الخامس) يستحضر أسطورة إله النار «بروميتبوس» الذي ربط معه ميثاقا خاصاً في ديوانه «في ضيافة الحريق»، وبحضور «بروميتيوس» يتغير زمن ومكان النص إلا أن ذات الشاعر وإحساسه لم يتغيرا رغم إيمانه بالغد المشرق ويعكس ذلك من خلال تكسيره وتفتيه لبنية الكلمة الشعرية في نهاية النص (ص 73–74–75) ؛ ولذلك عدة دلالات :

— 5 —

قبل بزوغ الفجر،
طرقت الباب
فأطل البواب
منتصباً كسؤال
قال :
ـــ من أنت ؟ فقلت :
ـــ أنا بروميثيوس،
سرقت النار من الأرباب !
قهـ قهـ قهـ حتى
اصطكت في فمه الأنياب
وأجاب :
ـــ اذهب ياهذا..
يكفينا عود ثقاب
كي..

نش..
عل..
في الـ..
أر..
با..
بِ الـ..
نار..

وكلّ..
الآحـ..
ياء
الأحـ
طا..ب !
صفق الباب بوجهي وغاب
فرجعت، كإنسان الثلج، رجعتُ
لغابي أنعق :
هـ..
و..
را..
كغراب !

ويستمر الشاعر في الانتقال عبر الحلم بين أمكنة متعددة، وكل مكان يحمل إيحاءاته الخاصة به، حيث يمُدنا بصور مُتفرقة وفي نفس الوقت يَمْنَحُنا صورة متكاملة تجسد التصاق الشاعر بهذه الأمكنة التي يعبر من خلالها على مكامن نفسه لأنها أمكنة أحَبَّها وتآله معها ولازالت حية في ذاكرته ومُتَّقِدَة في مخيلته، وهو حين يريد أن يطمئن عليها فإنه يتساءل وَلا يكف عن طرح الأسئلة بشكل لا نهائي مما جعل معظم جمل هذا النص الشعري جُمَلاً انجازية استفهامية وكأنه بذلك يرغب ويأمل ألا تتغير وأن تظل كما هي ؛ (ص 77)، نص رسالة إلى الرفيق غوربي..

ما آخر الأخبار، يا رفيق غوربي
ما آخر الأخبار ؟ وكيف حال الساحة الحمراء ؟
ألم تزل كعهدها
بحيرة تموج بالأضواء والأصداء
أم أنها بيعت بسوق الجملة السوداء ؟

* * *

ص (80/79) :

ومتحف التاريخ كيف صار ؟
هل أغلقت أبوابه بالشمع حقا ؟
والتماثيل التي تزين الساحات والحدائق
هل دفنت أو أحضرت أرواحها
وعلقت فوق المشانق ؟
وهل صحيح ما يقال عنكم
هل انتقلتم من عبادة الانصاب والأوثان
إلى عبادة النيران والحرائق ؟

وفي لحظة الانتشاء والاتباط بالمكان الألفة من خلال الحوار مع رفيقه غوربي، يستحضر صورة المرأة في قلب الساحة الحمراء، وكأن المكان هو الذي أوحى له بذلك، يقول (ص 84 و 85) :

معذرة
إذا أنا استطردت، يا رفيق غوربي !
فالحديث ذو شجون
فقد تعرفت إلى نتاشا ذات ليلة بيضاء
في الساحة الحمراء
في قلب هذا المشهد الرائع، من سنين
في مهرجان الحب والصداقة الذي
خطبت فيه خطبة بتراء
في ملعب على ضفاف «الماسكف»

يموج بالأضواء والأصداء
وبالمناسبة ؟
ألا يزال يحمل اسم لينين ؟
أم أنه كالملعب الآخر في سانتياغو
يموج بالدماء ؟

ويستمر الشاعر في ذِكر العديد من الأمكنة الأخرى الحية في ذاكرته : كالبرج وضريح لنين وبوابة الكريملين والساحة الحمراء وشارع غوركي ومحطات القطار (...) وكلها أمكنة سيظل خيال الشاعر منجذباً إليها لأن فيها تشكل ــ على حد تعبير باشلار ــ ولعل استرجاعه لهذا المشهد الشعري الذي عاشه بالساحة الحمراء يعبر بصدق عن ارتباط الشاعر بهذا المكان أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر، يقول : (ص 86 و 87) :

في الساحة الحمراء
كنا واقفين
ذات ليلة بيضاء
نسبح وسط الناس،
في بحيرة تموج بالأضواء والأصداء
كأننا في قصر حوريات نهر «الدون»
نرسب تارة ونطفو تارة
كقطعة الفلين
ــ قلت : ما اسم هذا المشهد الرائع ؟
قالت : «شمينا»..
ــ واسمك ؟ قالت احزره !
وغنيت مع جيلبير بيكو : ناتلي !

وهو حين يحيل على (الساحة الحمراء) فإن إحالته ترتبط بما هو نفسي وثقافي أكثر من ارتباطها بأي شيء آخر، لأن لهذه الساحة / الذاكرة وشم في مخيلته.

وينتهي ديوان «زهرة الثلج» بنص يحيل على المكان «بيت أو لغاء، ص (93 و 94) وهو مكان ليس كباقي الأمكنة الأخرى حيث يستحضر الشاعر عبر

الذاكرة «البيت المغربي» أي البيت الذي ولد فيه، بيت الطفولة، «وما أروع أن نعيش اليوم في بيوت الماضي، وأن تتخذ ذكرياتنا فجأة إمكانية حية للوجود، إننا نتأمل الماضي ونشعر بالندم لأننا لم نعش بعمق كاف، ندم يملأ قلوبنا، يأتينا من الماضي ويبهظنا»(11)، إن الشاعر هنا يستعيد البيت الذي مارس فيه أحلام يقظته لأنه كونه الأول والحقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وهو حين يستعيد فإنه ينخرط فيه بدفء رغم بعض الأوصاف التي يضفيها عليه : (جميل دافىء ـ ذهبي...) ولعل هذا النص يعكس بشكل أكثر عمقا ارتباط الشاعر بالمكان إلى حد الفناء، فالمكان هو كل شيء في هذا النص، لأن البيت الذي يتحدث عنه لم يكن بالنسبة لخياله مجرد انطباعات بل إنه يمثل الكون بأكمله لأنه مُتَجذِّر بعمق في لاوعيه «إن اللاوعي يقطن البيت.. ويعيش في مكان سعادته»(12) يقول الشاعر (ص 94/93) :

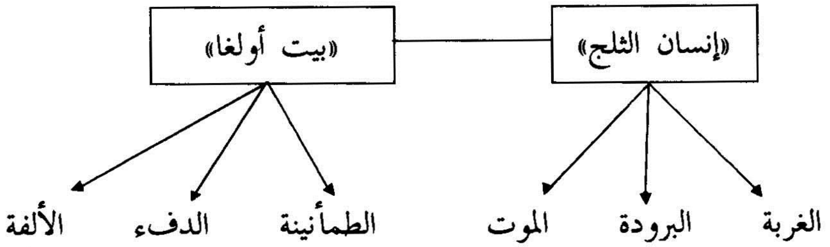
عندما تذكرين
أرى
بيت أولغا يشع ضياء
كشمس الأصيل
يشع على
بيتها المغربي
بيتها المغربي الجميل
بيتها الدافىء العائلي
نقطة للعبور إلى كل ركن قصيّ
من الأرض يبحر مركبة في الفضاء
ويحط مساء
على ضفة المغرب الذهبي الغروب
وفي غابة من نخيل
يشع كشمس الأصيل

---

(11) نفس المرجع، ص 74.

(12) نفس المرجع، ص 40.

وإذا قارنا بين المكان في هذا النص «بيت أولغا» والمكان في نص «إنسان الثلج»، فيبدو الاختلاف واضحاً إلى درجة التعارض كما يعكس ذلك الشكل الآتي :



فالشاعر في نص «بيت أولغا» كان يكتب وهو مرتبط بالمكان جسداً وروحاً، وقد تحدث عنه بطريقة جعلتنا نتأمل المكان ونشعر به، لأن هذا المكان محفور في ذاكرته، وهو عندما يستعيده فإنه يشعر بسعادة لا تحد «كل ما علي أن أقوله عن بيت الطفولة هو ما يكفي لجعلي في حالة حلم يقظة ويضفي على عتبة الأحلام حيث أجد السعادة في الماضي عندما آمل أن تمتلك صفحتي الرنين الصادق لصوت بعيد داخلي، وهو الصوت الذي نسمعه كلنا عندما نصغي لأبعد ذكرى وحين نكون على حدود الذاكرة، وحتى متجاوزين الذاكرة، ونصل إلى الأزمان السحيقة.. كل ما نوصله للآخرين هو أن نحكي لما هو خفي وسري، ولكننا لا نستطيع أبداً أن نحكي عن ذلك بموضوعية، ما هو خفي لا يمكن أن يمتلك موضوعية مطلقة، وفي هذا المجال نحن نكيف عالم الأحلام اليقظة ولكننا لا نخلقه»(13).

يتبين من خلال هذه القراءة النقدية لديوان «زهرة الثلج» أن للمكان قيمة كبيرة في حياة الشاعر «إدريس الملياني» خاصة المكان المرتبط بالذكرى، وهو مكان سيظل يعيش معه طيلة حياته لأنه محفور في ذاكرته، ويجسد دواخله وتصوراته

---

(13) نفس المرجع، ص 42.

(*) لا نتحدث عن الصورة الشعرية بمفهومها البلاغي القديم والذي يحصرها في التشبيه والمجاز والاستعارة... وإنما نتحدث عن الصورة الشعرية كمكون يشمل عملية الكتابة الشعرية ككل حيث يتداخل البلاغي بقلق الشاعر وانتشار اللغة وغيرها من التراكيب والعلامات الأخرى في فضاء النص الشعري، مما يجعل الصورة الشعرية في هذا المستوى ترادف المتعة التي يمارسها الخيال في جسد ورحم اللغة.

للوجود.. إنه مكان يُجدد أحلامه باستمرار ويشحنه بطاقة تخييلية، فالصور الشعرية التي وظفها كانت قادرة على إبدال المكان إلى مكان وجودي، وتحويل ذات الشاعر نفسها مما جعلها ترتبط بالمكان أكثر من ارتباطها بالزمن بل في سياقات عديدة ارتبط الشاعرة بالمكان أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر، وهذا ما أتاح له أن يحلم بهدوء وللحظات عديدة، وقد أقام الشاعر بين مختلف الأمكنة/الذاكرة كل أنواع التناقضات، وتحدث عنها أحياناً بطريقة الفلاسفة.. لأنه ارتبط بها جسداً وروحاً، وحين قدمها بهذا الشكل فإنه في الواقع يدعونا إلى أن نضفي عليها مزيداً من العمق، وهذا لن يتحقق إلا بالانخراط مع الشاعر في امتلاء هذه النصوص وترديدها، فبالرنين ــ كما يقول باشلار ــ نسمع القصيدة، وبالتردد ت نقولها، فتصبح ملكنا، ويشمل هذا التصور للمكان البعد البصري للنص الشعري أيضا فمعظم نصوص ديوان «زهرة الثلج» لا تخضع لكتابة نمطية وقارة بل إنها ع من الكتابة سمته التغيير المستمر إلى درجة انكسار اللغة وهي لحظة تكررت في الديوان لمرات عديدة مما جعل المكان مفتوحاً على العديد من الاحتمالات ويمتلكنا نحوه شعور مفاده أننا أمام شيء واسع وعميق ولا نهائي.

قراءة نقدية

العريس : سرد من العالم الآخر

عبد الرحيم مودن

يتأسَّس هذا العمل على مكوّن مرْكزي تَحكَّم في بِنية النصّ الذي تَنامَت فصُوله وأحْداثه عَبر ترَاكم الرّسائل انطلاقاً من الرسالة الأوُلى إلى الرسالة الأخيرة. والسارد في هذا النص، يستَعمِلُ ضمير المتكلم نَحو مُخاطب يَحْظى بالاحترام والتقْدير بحكم العلاقة الوجدانية والدَّموية والرمزِيّة أولا، وبِحُكْم تَموقُعِه في سياق الخِطاب الذي تَنوعّت ـــ بِدلالات رمزية ـــ صِيَغُه بين **سيّدتي** و **الأم أحيانا**، **وبين الولادة** و **القِيمَة** أحيانا أخرى.

حول المتلقّي :

1ـــ تمثّل **الأم** المتلقّي المركزي في النّص، ومركزيتُه تَعود إلى كَونِه يَشْغَل المساحة القوْلية للنَّص من البِداية إلى النّهاية ـــ ما عدا الملحق الأخير ـــ خاصةً أن الرسالة مُوجّهة إليه بشكل مباشر (25 رسالة مرقّمة واثنتان [2] غير مرقَّمَتين).

وفي حالة غياب الرسالة المباشرة تَحْضُر صورة الأم بِصيغٍ عديدة تَوزَّعت بين التذكُّر، و«المونولوج»، بين الأسلوب الحجاجي والمواقف الساخرة ليس الوصْف والحكْي.

2 ـــ **القُراء** وهم قسمان : سواء كانُوا داخل النص أو خارجه.

3 ـــ **الأصدقاء**، وهُم عيِّنة من القُراء ساهمت في إنتاج النّص بإبداء الرأي إضافةً وحُكْما نقدياً وتعاطُفاً... الخ. والأصدقاء، كذكل، قسمان :

أ ـــ **الأصدقاء** النصوص أو «الرجال الحكايات» بتعبير «تودوروف».

ب ـــ **الأصدقاء** ـــ الشخصيات أي المساهمون في إنتاج النّص، عبْر رُدود أفعالٍ محدّدة سواء مسَّت الأقوال أو الأفعال.

4 ــ **المؤسسات** والمنظّمات الإنسانية سواء تعلّق الأمر بِوجودها الرّمزي ودورِها في الدفاع عن المُعْتَقل في كل زمان ومكان، أو تعلقَ الأمر ــ من جهة ثانية ــ الممثّلين لهذه المؤسسات الدولية [انظر الملحق الأخير المعنون بـ : «**ضحك كالبكاء**» والْمُوجّه إلى الكاتب العام لمنظمة العفو الدولية «بيير ساني»، مع التأكيد الضَّروري على ارتباط **الملحق** بالمُتن عامةً].

5 ــ **المعتقل** في كل زمان ومكان وهذا يسمح با«لتَّحْيين» الدَّائم للنَّصّ دون أن يبقى حَبيسَ تجربة محدَّدة مَرَّ بِها الساردُ في الماضي.

بِنْية الرسالة :

من بين الأنماط السائدة في الكتابة القصصية والروائية نَمط «الرسائل القصصية» أو «القصة ــ الرّسالة»، أو «**الرواية الرسائلية**» **Roman Epistolaire**[2] والترسُّل، عامة، نمط عريق في الكتابة العربية التراثية خاصة إلى الحدّ الذي **أصبح فيه مؤسسة** متكاملة لها طرائقها وأنواعُها وكتابُها ومدارسُها...

والساردُ في نصّه يَستَحْضِر، شَكْل مباشر أو غير مباشر، الدلالات العديدة **للرسالة** في سياق الْحَكي قبل أي سياق آخر، من أهم هذه الدِّلالات نذْكُر :

1 ــ تحمل الكثير من الرسائل بالإضافة إلى رقمها التسلسلي ــ عناوين فرعية تُوجّه عملية القراءة نحو قضية محدّدة [من الرسالة رقم 1 إلى الرسالة الأخيرة] ومَرجعية هذا **التّزْمين** تَعود إلى «روزنامَة» أيام العرب الشهيرة (داحس والغبراء/ حرب البسوس/ خَزازَى... الخ). والرجوع إلى هذا التراث الدموي... تَم عن طريق أساليب عديدة منها :

أ ــ السُّخرية التي تخلَّلَت مُعظَم المتن، واستعمال السّخرية تجسّد، في هذا

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

---

(1) صلاح الوديع : العريس. م. النجاح الجديدة. ط 2. 1998.

(2) الإشارة إلى هذا المصطلح لا يعني، بالضرورة، انتماء أجناسياً لهذا النوع الأدبي الذي برع فيه الكثير من الكتاب الأوروبيين خاصة. فالمصطلح ذاته المتعلق ببنية الرسالة يأخذ تحولات عديدة في النص الحالي، بل إن استدعاءه من طرف السارد، فرض عليه الحَفر في تراثه الحكائي والتأليفي عامة، كما سَيَبْرز لنا أثناء التحليل. هكذا يصبح مصطلح [الرسالة] مرادفاً لـ [الباب] أو الفصل، ومُرادفاً للبحث والكتابة في موضوع محدّد، فضلاً عن الدلالة التواصلية للرسالة.. الخ.

السياق، من خِلال مركبات إسمية ظَل فيها المُضاف [اليوم] ثابتا، وتَغَيّر المُضاف إليه تبعا لتغيير أحداث النص. [نَذْكُر على سبيل المثال الأيام التالية : يوم المرحاض (ص 47) / يوم الطيَّارة (ص 51) يوم الدُّوش (ص 59)، يوم القصدير. (ص 72)/ يوم الأيرو الدُّبر، ص 77.. الخ).

والصياغة السَّاخِرَة تَكْمُن أساساً، في جَعل من الأيام الضَّروس أياما تَشْتَعل فيها حروب أخرى تُعَبَّأ فيها الطاقاتُ الجسدية والفكرية والتّكنولوجية واللاّأخلاقية والرصيد المتنامي من الأحقاد التاريخية والشُّرور والآثام وفَائض الْخِسّة.. الخ... يُعَبّأ كل ذلك من أجل الوقوف تحت قطرات من الماء الصدِىء كانت تدخُل عيني وأنا أنتظر» [الرواية ص 60].

هكذا يتحول هذا اليوم من الدّلالة التراثية [أيام العرب/يوم القيامة الذي يعادل آلاف الأيام أي يوم الحشر/... الخ] إلى الدّلالية الساخِرة القَدْحية التي لا يتجاوز مُتطلبات اليومي في حدود الدنيا.

ب ــ قد تُصبح الأيام مرادِفةً للمذكرات، خاصةً أن النص يعكس تجربَةً ذاتية تمثلت في سنوات الاعتقال القَسْري الشَّهيرة. وأسلوب المذكرات انْصَبَّ على ترقيم الرَّسائل قبل ترقيم الأيام كما هو متعارفٌ عليه في المذكرات العادية. وسَبَبُ تَرقيم الرَّسائل يَعود إلى كون الرسالة في النص تلعب دوراً بنائيا عوض أن تُحوّل النصّ إلى مجرّد لحظات يتقاطع فيها المستوى الزَّمَني والفضائيِّ [المكاني] ــ كما هو شأن المذكرات ــ جاعلاً من اللحظات الحياتية مجرد لحظات صمَّاء، أما بالنسبة للترقيم في نص «العريس» فإنه يُلْحِم المَحْكي مادام التَّتابُع الرقْمي للرسائل يسمح بتحقيق غايتين أساسيتين :

أ ــ التتابع «الكرونولوجي» للأحداث والمشاهد والحالات.

ب ــ خلق لحظات تَبئيرية تُعمّق وجهة النظر السردية للمحْكي عنه سواء تَعلقا الأمر بِشخْصية مُحدّدة، أو حدث معين، أو جزئية مادية (الطيّارة ج 51/ القثارة، ص 102/ السطل، ص 26..).

ج ــ ويُرادف اليوم في النصّ الْفَصْل. «فالرسائل ــ الفُصول» تلعب دوراً مركزيا في تثبيت مَسار الرِّواية الذي تَمَّ رَسْمُه بِشكْل تَراجُعي عَبْر مُتوالِيَة عكسية [3-4-2-1-0] جسّدتها العناوين التالية : [الشريف ص 12 ← مولاي

ص 16 ← درب جحيم ص 135] في حين تتشكّل هذه المتوالية في مرجعيتها الواقعية من الصياغة [المتداولة] درب ← مولاي ← الشريف][3]. أما المسكُوت عنه في هذا التداول فهُو ما تَمَّ التصريح به في القسم الرّابع من هذه المتوالية [الجحيم]. وتُصْبِح المتوالية على الشكل التالي : درب مولاي الشريف = جحيم، وبدون تعريف لأن هذا الأخير يجْعَل من الصورة المعرَّفة محدودة الدلالة، بخلاف الصبُّورة غير المعرَّفة التي تَسْمَحُ بِتنشيط الذّاكِرة واشْتعال المتخيّل بِكُل ما يَخْطُر على البال ــ وما لا يَخْطُر عليه أيضا ــ عن هذا المكان !!

د ــ وقد تُرادف الرسالة الباب بالمعنى التُّراثي كأن نَقول : باب العصا/ باب السّلخ.. الخ وَتُصبح الرسالة بِذَلك عملاً تأليفياً يتمُّ التركيزُ فيه على قضية محدَّدة. والتأليف، في هذا السياق، يَبْتَعِد فيه السارد عن المألوف مُبرزاً الْعَوالم الغريبة للمعتقَل، ومن ثم، فالتأليف، يَتَّجه نَحْو البحث الْمُعمَّق بِدلالاته السُّوسيولوجية والسيكولوجية والأخلاقية، أو على الأصح، اللاَّأخلاقية، فالرّسالة، بِهذا المعنى، تحْمِل ــ عن طريق السارد ــ مسؤولية المعرفة والتَّعريف بما هو غائب عن الجمهور فالعلم ــ كما قال «إخوان الصفا» قديما ــ الذي لا يُفيد لا خَيْر فيه ولافي أهله.

حول المُعْجَم السَّردي : يَسْتَنِد المعجم في هذا النص إلى كلمة مفتاح مكوَّنة من ثلاثة أحرف : ش/ب/ح وتأخذ هذه الأحرف الثلاثة أوضاعا فِعلية أو إسمية بدلالات مُختلفة في لسان العرب نَجِد : الشّبْح : مَدُّك الشيء بين أوتاد، أو الرَّجُل بين شئين، والمضروب يُشْبَح إذا مُدَّ للجَلْد». مج، 2. ص 261 دار لسان العرب بيروت.

ولاشك أن إطلالة سريعة على وضعية الكلمة في النّصّ ستُمكّننا من استخراج ركائِز هذا المعجم[4].

---

(3) أي الصياغة الأفقية التصاعدية المشكلة لمعنى الجملة. فعوض أن تأخذ هذا الشكل الطبيعي الذي نرمز له بالمتوالية التالية : 1 ← 2 ← 3 ← 4.. الخ، تأخذ معناها الدلالي المشار إليه في المتوالية العكسية.

(4) كثرة استعمال كلمة [الشّبْح] في النص، وانتِشارُها في مستويات أسلوبية ودلالية عديدة يؤشّر على الطابع الأجناسي أيضاً. وعلى هذا الأساس قد نجد أواصر القُربى بين نص [العريس] ونصوص أخرى امتلأت بمفردات [الشّبْح] بلغات وصيغ وأساليب متعددة. أحيل في هذا =

الجملة	الصفحة	الدلالة السّادية
... وَشَبْحَة أخرى	20	وفي لسان العرب تعني تدمير الأعضاء بالتدريج
... أن تشجو في لأقول الحقيقة	22	التعذيب الدائم
...يلطمون ويشْبحون	23	السّادِية
بعد أن انتهوا من شجي	24	مَنْهجة التعذيب
... بِصَدد شجي..	24	التعذيب الدائم
...آستمر الشّبح	25	التعذيب الدائم
... عن شبحنا وضَربنا	25	الأسلوب الوحيد المشترك بين الإنسان والحيوان
...لو قرر المشبوحون... أن يصبحوا شابحين	26	حالة مرضية انتقامية
... فأنا كما تعلمين ضِد الشبح	26	مقاومة التعذيب
يتقابل الشبحان وأنا بينهما	42	منهجية التعذيب
... حشْرجة المشْبوح	43	السادية المطلقة
... الشبح قاس..	43	المعاناة الدائمة
... توقّفُهم عن الشّيخ	45	تلذُّذ بمعاناة المشبوح
تعرضت للشّبحة...	45	أعلى مراحل التعذيب
... وكل شابح وكل مشبوح من أي زمان كان...	53	الرغبة في التعذيب يعكس نفسية مرضية في كل الأزمان.

= المجال، على سبيل المثال لا الحصر، على النصوص التالية :
- العين ذات الجفن المعدنية. شريف حتاتة.
- الأقدام العارية.
- الصفر واللانهاية لـ «آرثور كوستلر».
- شرق المتوسط لـ «عبد الرحمان منيف».. الخ.

الجملة	الصفحة	الدلالة السّادية
...أن شاء يحيى ــ غالب الظن ــ له من المبرّرات...	79	السخرية من التعذيب
... والكلاب بالشّابحين...	82	هَلْوسات التعذيب
... يسأله بين شَبْحة وأخرى...	91	منهجية التعذيب
... ولكثرة انشغالاته بالشَّبح..	106	السخرية من الممارسين التعذيب
لا أصلح إلا موضوعاً للشبح...	107	تدمير الإنسان وتحويله إلى رقم على الشمال

يندر، إذن ألا نجِد صفحة من صفحات النصّ لا تتحدث عن «الشَّبْح» سواء بالتَّصريح أو التَّلْميح، بل إن النّص يُوظّف «بآروديا» الْعرس في سياق احتفالي مُغايِر يُزَفُّ فيه العريس بواسطة محترفين نالوا الْقَمْع من أطرافه بعد أن اسْتَوْعبوا التراث الزَّاخِر لـ «فلسفة الخازوق» وما أدراكما الخازوق ! والْتَفتُوا إلى دَوْر الكَهرباء، ومُلحقاتِها في اشْتغال النفوس المريضة المُتْرعة بالحِقْد وطَراوة الدِّماء !!(5).

ومن أهم خَصائص هذا المُعجم استنادُه إلى التوليد، ومن أهم الملاحظات، في هذا السياق، أن السّارِد ــ وهو في عِزّ الشَّبح ــ لايترَدَّدُ في تقديم اجْتِهاداتِه اللُّغوية عن طريق توسيع حَقْل اللُّغَة بأساليب عديدة منها :

أ ــ عن طريق التَّداعي بتحويل الكلمة من حقْلها اللغوي إلى حقل آخر «أطلقوا علي أنا لقب «العريس»، ودون شك فهمت السبب يا والدتي، فهم أخذوني بالبندير والمِزْمار تقريباً، ألم يجهزوا عَلَيّ من بين ضُيوف عرس ابن عمّي متَّعَه الله بزوجته» [الرواية. ص 36].

ب ــ عن طريق الاشتغال القصدي بالمستويات اللغوية صَرفا وتركيبا ودلالة. والمُتَمعِّنُ في الكثير من هذه المستويات اللغوية يلاحظ خصيصتين اثنتين :

---

(5) انظر الصحفة 36 من النص.

(6) انظر الصفحة 856.

* ثراء الجُملة السردية التي لا يتوقّف إيقاعها الحِكائي بسبب هذه «التبئيرات»، اللُّغوية، بل يزداد كثافةً وخُصوبة.

* المرجعية التُّراثية الغَنِية للسارد المَزْهُو بِلُغته بالرغم من كونِها لغة ــ كما قال زكريا تامر سافِرا يوماً ما ــ احتلت المرتبة الأولى لكثرة ما تَحدّث أهْلُها عن الشّجاعة وهم ابتعدوا عن ذلك منذ زمن طويل، وبِسَبَب مُرادِفاتِها في العدل والعدالة، وشعوبُها لم تَعْرف إلا الظُّلم والغَبْن وَقِس على ذلك، يقول السّارد: «ومع تكاثر اللاّهثين كان لي متسع ولآخرتي مثلي، حتى أصبحتُ أتمَنّى أن يلهيهُم تكاثُرنا عني ولو لبعض الوقت أستطيع فيه حَكَّ أعضائي... على الرغم من آثار **اللَّكْم واللَّكْز والضَّرب والشحط والْجَلْد واللطْم** وغير ذلك من أسماء التنكيل، التي تفوق **الخمسة**»(7).

إن دلالة [الشّبح] تأخذُ أبعاداً ــ كما هو واضِحٌ في الجدول السابق ــ عديدة تسْمَح بِمُتابعَة النص في سياق تحولات المُعْجَم الذي يأخذ في التَّشكُّل، فكرياً وإديولوجياً وجمالياً ــ عبر تَحوُّلات هذه المفردة صَرفاً وتركيباً، سواء تعلق الأمر بالسَّارِد أو بالمُتَلقِّي.

حول الإشكال الأجناسي: يُعْلِن النص عن انتمائه الصريح إلى الفن الروائي [الصفحة الأولى] ويتم التأكيد على انتمائه القصة في مواضع عديدة من خلال التأكيد على إن ما كُتِب يدخل في إطار الحَكْي خلال الآتي.

أ ــ الانتماء الأجْناسي لهذا النصّ إلى النص بالتَّصْريح المباشر الذي لا لُبْسَ فيه. «فكل ما في هذه القصة بدا لي آنذاك غريباً أشد الغرابة» [ص 139].

ب ــ توظيف أسلوب [العَبْرية] أي الانتِقال عَبْر النصوص والأشكال الحكائية، فتجربةُ السارد في المعتقل، كتابةً، لا تَتِمُّ إلا عَبْر حكاية أخرى، هي حكاية كليلة ودمنة ــ الإطار ثم تأتي حكاية «النيل والقُبَّرة» التي سَمحت للقبّرة المظلومة بُجُثّتِها الصغيرة من الانتقام من الفيل الظالم بِجُثّتِه الضّخْمَة(8).

ج ــ انتماء السارِد إلى النص منذ الصِّغَر. وتذكُّره لـ «كليلة ودمنة» أو

---

(7) انظر الصفحة 84.

(8) الرواية. ص 129/128.

لـ «المكتبة في منزلنا حافِلَة بالقصص والروايات التي كانت تُسافِر بِنا أنحاء العالم وآناء الأزمنة ونحن قعود حيث أمرتنا ؟» [العريس ص 128].

د ـــ وعلى ضوءِ هذه الحكاية التي استغرقت ما يقربُ من صفحة ونصف [130/129] يُصبِح نصّ العريس خاضعاً لصياغة استْعارية تقوم على رغْبة السَّارد في الحكي عن الظالم والمظلوم في زماننا الحالي من خلال تجربة خاصة. وإذا كانت «شهرزاد» قد حكت أمام مُستبدّ، من نوع خاص، بهدف الإفلات من الموت، فإن حكاية السارد عند استيحائه لحكاية كليلة ودمنة، هي محاولة للكشف عن القتلة. «شهريار،» قد يتمتع بالحكي، أما الجلاد فإنه يُصبح عُرْضة للأشباح والهَلْوَسات وهامات الضَّحايا عند إسماعه للحكاية، إنها صياغة جديدة لحكايات كليلة ودمنة خاصة في باب الظالم والمظلوم أو القُبَّرة والفيل».

هـ ـــ غير أن هذه الحكاية يُصرُّ السّارد، من خلالها، على أن تُقدم بشكل ساحِر يُمْتِع الناس ويُضْحِكُهم، بالرغم من كونه قد مَلَّ لُعبة الإضحاك بعد أن عانى ما عاناه(9) واختيار هذا الشكل من الكتابة يعكس موقفاً واعياً من التَّجربة المُرَّة التي مَرَّ بها السَّارد، ولعل أصْعَب أنواع المعاناة هي معاناة الكتابة عن ما مَررنا به بالقِياس إلى التجربة الفعلية، كيف نَكْتب عن عالم يستعصي على الكتابة ؟!

و ـــ يُصرّح السارد في الرسالة المفتوحة والموجّهة إلى الكاتب العام لمنظمة العفو الدولية بطبيعة هذا النّص الأجناسية بقوله : «فلا تؤاخذني إذا قصصت عليك قصة لا مكان للخيال فيها(10) هي عبارة جازمة لا لُبْس فيها، ولكنّها في نفس الوقت لها مرجعيتُها الايهامية التي توحي عكْسِ ما هو مُصَرَّحٌ به. فالميثاقُ الذي يربِط بين السارد والمتلقَى يَخْضَع للتالي

* لِلْعَملية والذّكورة، فالمرسل يُمْهِر رِسالته باسمه الصريح الموجود على ظهر الغلاف أيضا، والمتلقّي يصرِّح باسمه وهويته المِهَنية (بيرساني الكاتب العام لمنظمة العفو الدولية).

---

(9) الرواية ص 133.

(10) الرواية ص 149.

* وطبيعة هذا الميثاق يتحكّم فيها مرجع آخر مجسَّد في العنوان الذي يُحيل على قولة المتنبي الشهيرة «ضحِكٌ كالبكاء». ومن ثم، فالنص يقدم مستوى من مستويات «الباروديا» القائمة على تحويل المتعارف عليه، أو المتداول، إلى دلالات بعيدة أو قريبة تَفوح بالسَّخرية أحياناً والهجاء أحياناً أخرى، والدُّعابَة المؤسية أخيرا وليس آخرا.

* غير أن هذا الميثاق الصَّريح الخاص بالمرسِل والمرسَل إليه معاً، لا يتعدَّى — كما يوهِمُنا بِذَلك المرسل — دَوْر الوساطة بين السارد والقارىء من جهة، وبين المرسل إليه — كوسيط بين السارد والآخر من جهة ثانية — فالسارد مجرد حامل للرسائل التي شكلت صُلْب الكتاب والمتلقّي يعيد إنتاج هذا النص في سياقات أخرى.

من خلال هذه المعطيات النصّية، يمكن للقارىء تصنيف النّص، وإن كانت عملية التَّصنيف تتضاءل أمام تعدُّد مستويات النص البنائية، في سياق «**السيرة التراسُلية** التي يتكامُل فيها المستوى الفردي بالمستوى الجماعي، فالمستوى الفردي، من خلال ضمير المتكلم المسيطر على النص، يُؤطِّر عملية، التراسُل من البداية إلى النهاية مُحوِّلا الكتابة إلى إدانة لمرحلة الاعتقال بمختلف توابعها وزوابِعها، أما المستوى الجماعي فيتجسد، أيضا في آستخدام ضمير الجمع الذي يظل خاضعا لسُلطة المفرد خاصة أن الضمير الجماعي لا يَمْلِك هُويته المَمَيَّزة (أسماء/ملامح شخصية/أوصاف) بحكم خضوعه لضمير المفرد أو المتكلم، وَبِقدر ما يَدلُّ المفرد على الجماعة، تدل هذه الأخيرة على المفرد أيضا مما دام ضمير الجماعة لا يُمارسُ أي اعتراض أو إضافة أثناء الحكي. ومن ثم يُصبِح ضمير الجمع صوتاً لصالح صوت السارد.

والطابع التراسلي المكوّن لبِنْيَة النّصّ، يسمح بخلق الخصائص التالية :

* نُمو النصّ أفقيا — على المستوى الكرونولوجي — وعَمودياً بـ «تبْئير» لحظات محدّدة من مسار النص :

* توسيع دائرة البوح بما هو حميمي أحياناً، أو محظور أحيانا أخرى، والرسالة، بحكم بِنْيَتِها المَرِنَة، تسمح بآستحضار العوالم المشتركة بين المرسل والمتلقي من جهة، وبين العام من جهة ثانية، دون نسيان الاستثنائي من جهة ثالثة.

وتَظل أهم خَصيصة لهذا المكون ــ مكوّن الرّسالة، كامنة في تحويل النصّ إلى بِنْية سَرْدِية إيهامية تجعل من النصّ بِنْيةً سردية مُركبة ذات مستويين :

1 ــ مستوى يتعلق بحدثٍ مركزي مُرتبط باكتشاف رسائل «محمد» الذي اغتاله الزَّبانية ذات يوم. إنه المادة الخام التي لا تضل ــ وهذا من مستويات الإيهام ــ فيه للسارد سوى تقديمها أو إرسالها، بعد أن عثر على ورقة تعريف الشهيد، وهذا مستوى إيهامي جديد، إلى الأم المفجوعة.

ومن حقّ القارىء أن يطرح العديد من الأسئلة حول طبيعة هذه الرسائل خاصة أن النصّ مُطَوَّق بمداخل [عتبات] أساسية [شعر فيسخلاف كرينانون / الهيئات الحقوقية / إهداء الكاتب/ كلمة عبد القادر الشاوي/ قراة آسية الوديع...]. وهو مطوّق أيضا بمخارج أساسية [الرّسالة الموجّهة إلى الكاتب العام لمنظمة العفو الدولية، وقبلها أو على يمينها، توضيح هام عن ملابسات الرسالة التي «كانت بمثابة بداية لإنجاز المشروع الذي بدأ» يختمر منذ 1988..]. هذا التطويق هو الذي يَرْبِط النص بمرجعيته التي لا يرتقي إليها الشك حسب رغبة الكاتب أو المرسل.

2 ــ أما المستوى الثاني فيرتبط بالسارد الذي يملك بدوره مرجعيتين أساسيتين :

* مَرجعية واقعية تمثلت في زمالتِه للشَّهيد «محمد» المشار إليه سابقاً. فهو صاحبُ الرسائل المكونة لبنية النصّ.

* مرجعية متخيَّلة مادام السارد ينتمي، بالضرورة، إلى النص فهو الرَّاوي الذي لَعب دور الوساطة بين المرسل ذي المرجعية الواقعية والمتلقّي الذي يتجسّد بدوره في صور عديدة منها :

- صورة الأم الواقعية الحاضرة في داخل النص وخارجه أيضا.
- صورة المتلقي الموجود داخل النص من خلال ضمير الجماعة. وهذا المتلقي يُساير المرسل ومواقفه.
- صورة المتلقي المساير للمرسل من خارج النص. وهم، عادة، (معتقلون سابقون/ حقوقيون/ متعاطفون... الخ).

• صورة المتلقي المتعارض مع إرسالية السارد سواء من داخل النص [ضمير الجمع المعارض/الحاج/ «الكوميسير» أو المُعَلَّم» بروائحه الدالة عليه وهي «رائحة الكولونيا والتبغ الأصفر واللحم المحروق [ص 88].

بعودتِنا إلى بِنْية النص التي وسَمْتُها بـ «السّيرة التَّراسُلية»، نَلْمَس دلالة هذا العنوان المركَّب المتميز بِتفاعل بِنْيَتَين مركزيَتَيْن : بنية السيرة ذاتياً وجماعياً، بل إنها سيرة بصيغة المفرد الدال على الجمع. وتأتي البنية الثانية، بنية الرسالة، سواء كانت صادرة عن المتكلم في النصّ أو عن المتكلم في الرسائل، خاصة أنّ الرسائل الوارِدة في المتن ــ كما سبقت الإشارة ــ تنتسِبُ إلى مرسِل يحمل اسم العلم الواضح [محمد]، ويَسْكُن عنوانا مُحدّداً حملته بِطاقته تعريفه (ص 140). غير أن المتكلم في هذه الرسائل يَتداخل مع المتكلم في النص (النص ص 137). ويُصبح هذا المتكلم هو القناة الوحيدة التي سمحت لنا بالاطلاع على الرسائل، وبالتالي الاطلاع على الجحيم، من تكلم باسم الآخر ؟ هل الأمر يتعلق بشخصية واحدة أم بشخصيتين ؟! هل هو مَتْنٌ واحد أم مَتْنَين ؟ وبالمقابل، يمكن التساؤل أيضا عن طبيعة المتلقّي. هل الأمر يتعلق بأمّ المتكلم في الرسائل، أم بأم المتكلم في النص ؟! أم أن الأمر يتعلق بأم واحدة مادياً ومجازياً ؟! إنه نَصٌّ «مِرآوي»(11) إذا صَح التَّعبير.

قَدْ لا ينعدم لهذه الأسئلة مرجعيتها النّصية في السرد العربي الحديث والمعاصر، خاصة في التجربة الرائدة التي كتبها «الطيب صالح» من خلال ازدواجية السارد الواحد. ولم تكن هذه الازدواجية إلا «الوجه والقفا» للشخصية الواحدة. ومن ثم، فالسارد يُمارِس هذه اللعبة تطبيقاً للعبة الإيهام الحكائية التي تجعل من كل شَبَه مجرد صدفة، ومن كل ما وقع قد لا يخرج عن سبيل الاحتمال. هكذا يُصبحُ المتن سيرةً ذاتية للمتكلم في النص من جهة، وفي الرسائل من جهة ثانية. وهو ــ المُتن ــ بِذَلك، يصبح مِلكاً للجميع، مازِجاً بين الفردي والجماعي. كما أن

---

(11) أقصد بالمرآوية تداخل مستويات «الإبداع» قبل البلاغ، سواء تعلق الأمر بالشخصية أو بالمتلقي أو بالسارد. يمكن الرجوع إلى «الوجه والمرآة» في موسم الهجرة إلى الشمال «من خلال صورة السارد الذي لا تظهر صورته في المرآة بل تظهر صورة «مصطفى سعيد». كذلك يمكن الرجوع إلى «ازدواجية» السارد في «الأشجار واغتيال مرزوق» لـ «عبد الرحمان منيف». وهناك أمثلة أخرى.

المتن ذاتَه، نابع من بينة الرسائل التي حرصت على تسجيل التجربة بكل أمانة سواء تعلق الأمر بالمتكلم في النص، أو بالمتكلم في الرسائل. إنها رسائل المرسِلَين، ولكنها، في الوقت ذاته، رسائلنا جميعاً، رسائلنا المحتمَلة مادامت حريتنا، في هذا الوضع، حرية مؤقتة، فلنتحسَّس رؤوسنا ـــ كما قال يوماً أحد قصّاصينا ـــ لنتأكد من وجودها، أولا، في مكانها، ولنتهيَّأ، ثانياً، لقراءة المزيد من الرسائل، الصادرة عن هذا الجحيم، والمكتوبة بلغات وبشفرات عديدة.

إنَّ وصف النص بالصفة الأجناسية، المشار إليها سابقاً، أي جَعْلُها مَركَّباً من بنية السيرة من جهة، والرسالة من جهة ثانية، لا يَمْنع من التأكيد على أن طبيعته النصّية هاته تظل مفتوحة على العديد من الأسئلة. وفي كل الأحوال، كان المحركُ الأساسي لها بين البنيتين هو المكوّن السَّردي. قد لا يستسيغ القارىء الأسئلة الأجناسية أمام أهوال التعذيب المنهجي الذي عاناه السارد، ومن معه، غير أن طبيعة هذه الأسئلة تسمح بإضاءة ما أضافه المتن، بنائياً، في صُلب مُحتواه أو مَضْمونِه وشكله أيضاً.

لا يحمل النصّ انتسابَه الأجناسي إلا في الصفحة الداخلية، وقبلها على الحافة اليمنى للكتاب أسفل العنوان. قد يكون الأمر سهواً أو قصداً. ولكن ذلك لا يمنع من كون الوَسم، وسم النص «بالرواية» قد تَموقَع في الأماكن الخفيَّة أو المُنْزوية. فالصفحة الداخلية التي تحمل نوعية النص مغطاة بصفحة الغلاف الحامل للعنوان واسم المؤلف في أعلى لوحة للفنان [أحمد جاريد]. واللوحة ذاتُها تقدم لنا وجها مُلتبساً قد يكون، أحيانا وجها آدمياً، وأحيانا أخرى وجهاً حيوانياً يعيش حالة احتضار دون أن تُغادِره حاسة الافتراس ونشوة الدّم. وقد يكون هذا الوجه مجرد رواسب أو بقايا وجه مَكَثَ بهذا المكان ـــ وهو نابع من رَحِم السَّواد في اللوحة ـــ سنين عدداً، فَتخَلَّق من الصُّلب والترائب، مُكْتَسِباً دورَ لا حياتِيةً جديدة جعلتْه أحيانا وَجْهاً عَنكَبوتياً ـــ وإذا صَحَّ التعبير ـــ التصقت خيمته الواهِيَة بالعَيْنين والأنف والشفتين مما يبعث على الحيرة والاضطراب، فيتساءل الرَّائِي عن السابق واللاحق، هل هو الوجه أم العنكبوت ؟ هذه الأسئلة هي أسئلة النص ذاته. فـ «الرواية» المتموقِعَة، في المواقع السابقة أعلاه، لا تَنْتَسِب إلا لذاتِها. إنها رواية المرسِل ـــ سواء تعلق الأمر بالمتكلم في النص السردي المتخيل أو المتكلم في الرسائل الواقعية أو الحقيقية ـــ كما حَمَلها أو كما حُمِلَت إليه. إنّها صيغة من

صيغ رواية الحدث(12) وُجد في هذا المكان. ولكن هذه الرواية لا تُدير ظهرها للتراكم الروائي عامة، وسُرود السِّجن خاصة. وبِقَدر ما كان السَّارِد، بِوجْهيه، يُجادِ بِكُلّ الوسائل للتَّعالي على هذا الوضع، كان النّص، بدوره، يُجاهِد الذوبان في النصوص السابقة. فالجِنْس الأدبي، عادة، لا يَتحقَّق ــ كما يقول «مولر» : «من وجهة نظر تاريخ الأَدب إلا في الآثار الفردية الراجعة إليه»(13).

ولعل هذا ما دفع بالسارد، في النصّين، إلى استخدام أسلوب المعارضة لأجناس تعبيرية متعدّدة بِواسطة ازدواجية الأساليب النابعة من تفاعلات التراث والحداثة يُوضِّح الجدول التالي ازدواجية الأنواع والأساليب في آن واحد في سياق هذا الجدل بين القديم والحديث.

الحداثة	**التراث** **التأليف والبحث**	**الحداثة** **المراسلة أو التراسل**
الرواية	الرَّاوي	الرّوائي
السّيرة	التَّأريخ	الاعتراف
الحكاية	ضرب المثل أو الحكاية الأخلاقية	هَيْكلة النصّ أو بَنْيَنَتُه

هكذا استطاع أسلوب المعارضة أن يحقق نوعاً من التأصيل للجنس. فلم يكن من الضروري أن يكتب السارد **رواية** على غرار الرواية المعيارية، بل كن هاجِسهُ الأساسي هو أن يكتُب روايتَهُ أو تجربتُه الخاصة. ومن ثم، تصبح هذه الأخيرة مرآة لشكلها الملائم. إن ضَراوَة التجربة وفظاعتها، فرضت على السارد مقاربتَها بهذه الازدواجية التي لم تبق حبيسة جَدَل الأشكال، بل امتدت إلى جَدل المضامين والدّلالات. ولعلَّ هذا ما يؤكد على كون كابُوس الاعتقال لم يَعُد وقْفاً على تجربة محدّدة في الزمان والمكان، بل إنها امتدت إلى التجربة الإنسانية الضَّاربة في أغوار

---

(12) أقصد رواية الحدث من موقع محدد قد يروي، من خلاله، راوٍ آخر من موقع مختلف.

(13) وهذا ما أتبثه نظرية الأجناس الأدبية من خلال قانون «الْخَرْق» أو التمرُّد على القوانين الأجناسية السائدة.

الطقوس المتوارثة، خاصة طقوس التَّعْميد الدّالة على الإخصاب والاستمرار الوجه المناهض للموت والعدم، من هنا يصبح العنوان [العريس](14) حاملاً لهذه الدلالة الطُّقوسية. فالمعتقل يُزَفُّ للموت، والأيام تتأرجَحُ بين الاحتفالية والدَّمَوية، بين التعاليم العبثية وسيولة الدم.

يقتضي التعامل، إذن، مع نصّ [العريس] معالجته من زوايا تفاعُل أجناس عديدة. تداخل فيها المشهد القياسي [مستويات التعذيب إلى حدود الدرك الأسفل من الجحيم] باللحظات الساخرة، والهجاء المقذع بالتأمل الفلسفي، والرسالة العِلْمِية، نِسْبة إلى البحث العلمي، بالخطاب الشعري، والحكاية الأخلاقية بالأقصوصة، والنقد الاجتماعي بالنقد اللغوي والأدبي، والنادرة باللحظات الدرامية، والمأساة بالملهاة، والتأريخ ب «التَّخَيُّل».

ويظلُّ، في سياق هذه الازدواجية، العُنصر المهيمن على هذه الثنائيات المتفاعلة مجسّداً في عنصر الرسالة الصَّادرة عن ذات متكلمة تَوزَّعتة بين نصّ وظِلّه، بين الرسالة وسيرتِها، بين المرسِل ونصّه، ومن ثم، كان السارد يعيش موته. والمفارقة واضحة بين الحياة والموت، لكنها، مع ذلك، مُفارقة منسجِمة تَتَّجِهُ نحو مُحاوَلَة عَقْلَنة أشكال التدمير اليومي للجسد والذّاكِرة والتاريخ الإنساني.

النص، إذن، رواية من بين الروايات العديدة لـ «سنوات الجمر» والرُّواة ـــ دون أن أقول الرِّوائيين، عديدون، ولكنها ـــ أي هذه الرواية ـــ لأحد الرُّواة الثّقات.

---

(14) طقوس السجن، في النص، طقوس احتفالية تُمارَس فيها سلطة العقاب بصيغ عديدة تعود إلى مرجعية الثواب والعقاب «بأشكال إبداعية» متطورة.

حوار مفتوح مع القاص محمد جبران

«عيوب البطل»... وأشياء أخرى

حاوره : حسن نجمي

قبل صدور مجموعته القصصية الأولى «عيوب البطل»، ضمن سلسلة «الكتاب الأول» (منشورات وزارة الثقافة ــ الرباط)، حاولتُ مراراً استدراج محمد جبران إلى حوار مفتوح حول الكتابة والحياة، فأخفقنا معاً : لم يكن يتيح له الوقت المكرس للأرصفة وهوامش الحياة في الدار البيضاء أو في ابن أحمد أن يستجيب، ولم تكن تسعفني الظروف للإلحاح والملاحقة.

الآن فقط يمكننا أن نقرأ هذا الحوار الهادىء الذي أنجز قبل أشهر قليلة من صدور مجموعته، حيث جلس كي يرد على أسئلتنا، ويكشف عن الكثير من همومه ونظراته ومرجعياته ومسارات كتابته.

- **محمد جبران. كيف كانت بدايات علاقتك بالكتابة ؟**

☐ بدايات الميت وهو يكتشف على مهل حقيقة معنى طين ترابه السادر في الحياة. لساني هامة من طراوة خوف ذبذبات السن الطري. البلاد على كف عفريت أزرق : لم تكن علاقة بالمعنى التعاقدي المشروط بأحمر شفاه التصالح. ولاهبة امتياز كشوفات عوالم بكر. بل علاقة ميتورة من جانب واحد، تستسهل الاحتواء لحد الامتلاك الموهوم وفق سرعة لا متناهية، شأن غرير يطوح بعضه ببعضه في سطح ماء الكتابة، وهو في غفلة من أسرار تياراتها الداخلية العنيفة ومن عمق أغوارها القاتلة.

لكن روح الكتابة كانت رحيمة بي، تعرفني وأنا لا أعرفها مأزال. تلملم جراح أخطاء عثراتي. تكفكف دموع أعطاب لغتي، وتحملني دائما إلى بر

الأمان : هول بياض صفحة البداية مجدداً. هكذا كان الحال منذ أكثر من ثلاثين سنة خلت. وهو حال الآن ــ هنا أيضا بشكل مختلف ربما.

- **لماذا آخترت تحديداً الكتابة في جنس القصة القصيرة ؟**

☐ أنا لم أختر. البلاد التي تواري بلاداً أخرى مرتجاة وتحجبها هي التي اختارت. القصص التي لاتنكتب ولا تنقال هي التي عرضتني بقوة على الانتساب إلى سلالةالمجدين من كتاب القصة القصيرة. لنتفاهم أولاً حول طبيعة نزولي من اللوح المحفوظ. وخلخلتي لبنية قدري المسطر تسطيراً ضداً على عبور مجرى لا يليق بمعنى وجودي. ولا يرتقي بالتالي لمقام روح القصة التي تكتبني وأكتبها. أنا في المبتدى والمنتهى. إن كنت علمت بمعنى من المعاني «غيب القصة القصيرة» فلم أختر واقعها، الذي يحتاج إلى درس في التخريب. على أية حال لك مطلق الحرية في ملء فجوات قناعاتي.

- **شخصياً أعتبرك واحداً من أهم كتاب القصة القصيرة بالمغرب. لكنك مع ذلك سريع التأثر بقراءاتك هل يمكنك أن تتحدث لنا عن نوعية العلاقة التي لديك بمرجعياتك ؟**

☐ السرعة هي فراغات العلة في تجربتي وتكويني بشكل عام. هذا صحيح. أنت خير من يعلم أنني لم أتسلق كراسي الطباشير. ولا مواعيد التلقي والبحوث في يوميات الدرس. بل محصلة لدم الرصيق ودلال التربية ومداقات طعم الحلوى المرة في الفم الذي يشبه الفم. ورغم ذلك دعني أقول لك : إن دمي موصول من حيث لا أدري بالجغرافيا وما وسعت التاريخ وما حمل كلما تعلق الأمر بواسطة عقد ــ قصة قصيرة تفرج جمالياتها الغمة عما آدلهم. فبالتأثير ملحقاً بالتأثر هما صلب اللقاح الأبدي للأدب عموماً. وهما معاً دورة قطرات الماء السري لانعاشه وإخصابه وبالتالي أزليته. قصص الأرخبيلات والأبراج فانية وإن طال السفر، وقس على ذلك ما شابه القصص التي تنسج بشكل عقيم وسيء على غرار محاضر الشرطة القضائية. قصص بدون ماء ولا دم ولا هواء ولا روح. قصص بدون ولا دهشة مرتجاة ــ لكن التأثر يستوجب بالضرورة شرط خيال معقلن، تحكمه بوصلة منهجية حاذقة تموضع المقروء كمادة ــ منتوج للنسيان البين. ولم لا الغزل «المنفلت»، القريب المواري في

البعيد المنذور لكيمياء التفاعل الخلاق بين الذات كبؤرة للتوتر والحياة كحرائق للعبور : هذه من جهة هي كل الجهات ملامح ضمنية ــ أيضا ــ لأشكال خطوط المتاهة والدوار التي تحيل بشكل غير مأمون ولا مطمئن ــ متقلب ــ على نوعية العلاقة التي لدي بمرجعياتي. علاقة التباس ومحو. وشموس تطلع من سطر ملايين الروايات والقصص والأشعار المنسية، وأرواح تشد أزر فضاءات بكر وما هي ببكر. مأهولة بالدهشة والخراب : فصيلة دمي وحدي دليلي.

- **تبدو دائماً كاتباً مخاصماً للمؤسسة. أكثر إصراراً على الإنتساب للهامش، حياتك تمثل ظاهرة لافتة للانتباه في مشهدنا الأدبي والثقافي، فكيف تؤثث فضاء اليومي الذي تخاصمه ويخاصمك ؟**

☐ في البدء لابد من الإقرار الضمني بأن الهامشية بالمعنى الاجتماعي هي الأبقى ــ ما لم تستأصل البلاد بالكامل أحشاء مباءاتها الموروثة. وتعيد ضخ الدم النقي ــ العادل في نظم شرايينها. اقتصاديا، سياسيا، ثقافيا. أي ما لم تعلن البلاد بضربة موزونة عن البلاد المرتجاة التي تواريها وتحجبها منذ عقود ــ من منظور اعتبارها ــ الهامشية ــ عصياناً فضائيا. مقنعاً لا مدبراً ولا منظماً، وخارج الاحتكام إلى أية وحدة إيديولوجية من غيرها. بصرف النظر عن واقع حال الطبقة الاجتماعية التي تشد أزر مزق انتسابها وتضبط إيقاعات ضياع انتمائها هنا، إذن، دوران بمعنى من المعاني تحركه جهنمية رائحة الحضيض حول طبيعة عُرى الكلمة بشكل عام مادامت تحصيله حاصل.

لكن الهامشية في الأدب والفن نزولا اضطراريا إلى القاع تحكمه مساعي نبيلة واختيارات جمالية ترمي الارتقاء بالمشهد الثقافي عموماً عن طريق خلخلة الجاهز، والانفلات نوعيا من طوق كفَن المألوف ــ العادي باعتباره احتضاراً مزمناً غير معلن.

بالنسبة للمؤسسة فأنا أجلس في الصف الآخر. شأن الممجدين من الكتاب المنذورين لإعلاء قامة : لا. حتى لا تنطفىء ذبالة روحي ــ حياً في مدافن بهرجة : نعم. أبواق المؤسسة السلطة من أشباه «كتاب الحراسة» أمد الله في عمرهم، هم أعدائي التاريخيين. كلما أثّثوا لي قبراً عن طريق ولاءاتهم المكتوبة،

غمرت يُتمهم المديد وكآبة وحدتهم المريرة ورداً : مقالاً مفتوحاً. قصة قصيرة وانفجار قهقهة حبة العنب في الدماغ.

□ بالنسبة إلي يظل اليومي غير المتعارف عليه تماماً. يشد مزق بعضه كما لو كان قلب النار. نمط الجبهة الأمامي، من أول طلوع الفجر الكاذب إلى غاية غروب الشمس القديمة الغاربة أصلاً : طرب بسلم متواصلة، غير معلنة وأنا المطارب الوعيد، أغير في كل مرة وعين على طبيعة نظامه، لا بلية الطعام تعرفني ولا ماء الوضوء. ولا حب إلا من ذكريات ميتة ولا إقامة إلا من عنوان الكتابة السافر. حتى النوم لا أفهمه ولا يفهمني.

- **تعطي الانطباع بأنك فوضوي، مزعج للآخرين ولنفسك، غير منظم، فكيف تكتب كتاباتك الجميلة، قصصاً ومقالات ونصوصاً مفتوحة. هل لك طقوس معينة في الكتابة ؟**

□ فوضوي. عجباً. أقول هازئاً دونما هزء. ربما حتى الدم في دمي يسير وفق هواي لا وفق نظام مخطوط شرايينه. ورغم ذلك فمن طبيعة كاتب ملعون وغير مرغوب فيه مثلي أن ينسجم عضوياً واختياراته الجمالية بما في ذلك نظام تفكيره. وأن يحارب بالتالي طواحين كتبة المستنقعات على طريقته حيث اللسان سيف من قطران وحنظل. فوضوي. أجل، ولكن بمعنى كشف الحجاب عن الفوضى والحث على تشريح وبائها الكامن المستشري في أوصال جسد المشهد الثقافي والفني من محسوبية داعرة وأتكالية فاسدة، وآبتزاز ومساومات تزن القصة القصيرة وسواها بميزان البطاطس. لأن الأرواح ـــ من جهة أخرى ـــ التي تؤثث المشهد الثقافي تركن الشبهة الصمت عن الفوضى. فقد أهلُّ أحياناً ـــ حينما أكون الآخر الذي يُماثلني أحياناً ـــ محتمياً بخلفيات عقبة ازدهار القصة القصيرة والمسرح لأرتب نظام الفوضى مادام قطع دابرها وآستئصالها يتجاوزني. هذه فوضاي، تصل المكتوب بغير المكتوب الورقة والحبر، بالمقهى والفنجان.

مزعج لنفسي. ربما. لأن جسدي لا يطيقني ولا يحتمل اشتعالاتي، في غير قليل من تجاويفه يتبدد لهيب طاقتي من فرط الإحباط والغمة. ويتسرب ذخاناً برائحة الشياط. وفي غير ما مرة أنتبه لطيني الذي يكتب كينونتي من حيث

لا أدري وقد تحول إلى رماد مكوماً في الرماد. تلك مصيبتي وحدي وضريبة فساد ثقافي مستشري. أين النقاد. أسأل أصابع يدي. فتداهمني الحرائق. مزعج للآخرين. قد يحتاج الأمر من باب السخرية إلى أكثر من مرافعة داخل أكثر من مقبرة أثناء إقامة صلاة الجنازة لدفع تهمة واقفة على الخواء لا تحتاج إلى سجود. فالذين يرجمونني بجنحة الإزعاج. ويتمسَّحون غصال الأخلاق الحميدة، يعرفون أكثر من غيرهم حجم الفساد والرذيلة التي يشهرونها في الناس عن طريق كتاباتهم الموبوءة، لذلك لا يحتاج الأمر بالنسبة إليهم إلى صلاة جنازة في مقبرة رمزية، بل إلى محاكمة نقدية لرأب صدع فيض الجنايات التي يقترفونها. اهٍ، لو كانت للغة الضاد خلفية من حروف الاعتقال الأدبي».

لا طقوس ترتب سبل الذهاب بآتجاه وحدة الحدائق السرية كلما تعلق الأمر بآنشغالي وآشتغالي على الكتابة. هذه الأخيرة هي رائحتي وهويتي. تحملني وأحملها معي أينما حللت وآرتحلت. هي كرامة الخنجر الفضي القاتل بقلبي ـــ والموت دونها أهون. لا أستأنس الاشتغال مقيداً إلى المكتب، تلك عادة تسربت من عمري كما يتسرب العمر. ولا يعرف المرء أين تواريا ـــ لا هي ولا العمر. فاوضت أكثر من مرة على بيع مكتبي الكبير والمصنوع من خشب باذخ، مضمخ مايزال بعطور أحلام أشجار غابات مجهولة. ولو لا روح والدي النجار ـــ كالنبي وذكريات عرق جبينه لتخلصت منه أكثر من مرة. أدمنت الكتابة في المقاهي منذ زمن بعيد : العزيز يوسف فاضل يعرف ذلك.

جسدي طقس مؤثث على الدوام لممارسة حب وحرب الكتابة. مايلزمني لولوجه هو آستحضار ساحة لروح وقت لا يشبه الوقت، ساعتان أو ثلاثة على الأقل من عمر الموتى كل صباح باكر غريب. منفلت وغير محسوب، ولأنني أكتب ما يشبه الحياة على ورق موصول برائحة الكَفن ولونه، فقد يلزمني غير قليل من الإحساس بطهارة الروح غير قليل من التماعات وميض الأبهة في جسدي. هكذا كان الحال دائماً. سطور قليلة مستقيمة وفق تقويم الدم ومسطرته لا تمحي : فوق دأب النمال وعبث الأرضة ورطوبة النقد.

- **الصحافة جزء من اهتمامك وآنشغالاتك أيضاً. هل تكتب فيها بصدق أم أنك تكتب فيها لتزجية الوقت ولإثبات حضورك ؟**

☐ الصحافة هي جوهر جهاز الرصد البيِّن والاستثناء لكشف أعطاب بيان كتاباتي وتقويم آعوجاج بنية خلقتها، من موقع آعتبارها تمنح نصوصي سحر أجنحة قوية للاختراق والطيران : نصوص تكتب ــ في البدء ــ غمتها في العزلة على حافة المعني، لكن سرعان ما تتناهى إليك من بعيد ــ قريب أصداء معناها، وقد كسرت طوق العزلة عنك وعنها. نصوص فوق آحتمال الإقامة في المكان الواحد، وهذا يعني أنها وليف الصحافة، روحها من روحها. تتعدد في أشكال القراءات. تسافر عبر الأمكنة واختلاط الأجواء. وتنسج دون معرفة سابقة مستويات مختلفة من العلاقات، يظل معها «الكاتب» في خلفية المنتوج اسماً ولا كل الأسماء. رمزاً ولا باقي الرموز. نصوصاً تحفر مجرى مغايراً للكلام ــ والكاتب من حيث يدري ولا يدري سادر في برقشة الكلام ــ تثير غير قليل من ماء جدل الرهان. بخصوص مستقبل الإبداع وهو يلبس حُلة من طين الجغرافيا. عروق دم الجغرافيا وروحها التي لا تنطفىء ذبالتها.

كل هذي الحياة وهي تنهض من صلب هامش حياتك الموارة في الغبار تمنحها لك الصحافة. هذي الحياة المليحة الأشبه بطعم شهد العسل. ولكن أية صحافة. أنت تعرف قبل أي كان، أنني مشدود بحبل صرة لا مرئي لعوالم صحافة محددة دون غيرها، حبل صرة تلم منطلقات طرفه الذاتي وذبذبات تنامي الوعي والإدراك السياسي، بما في ذلك الاستناد بشكل مطمئن إلى خلفيات تاريخ ينهض على الاستشهاد والفداء. بينما يمتد طرفه الثاني عميقاً في نظام حساب التفاوت والامتيازات. صحافة الاتحاد الاشتراكي تمنحك هبة جلال التفاوت الرمزي وتشحنك مبنى ومعنى بميزة الامتياز، من منظور اعتبارها من القوة والفرادة على خلخلة بنية منظورك للكتابة يومياً بشكل عام، وهو ما يعني أنها تحثك مطلع كل صباح على تجاوز ذاتك.

☐ هذه الصحافة هي التي أزرت نصوصي أمداً، وقمطتها بقماط الرعاية الفائقة إلى أن شبت عن الطوق، آستقامت وماتزال، وهي التي أغدقت على نصوصي غير قليل من فائض حليل النشر الذي لا يشبه الحليب، حليب آحتمالات إصغاء الروح لروحها، فكيف أكتب فيها لتزجية الوقت، هي التي تقيس الوقت وتزنه بميزان العمر، وكيف أكتب فيها لاثبات الحضور، وحركة دمي

منصهرة عضوياً بمستويات إيقاع آرتفاع منسوب ماتعكسه جغرافية مراياها كتبت من غير أن أكتب. أكتب فيها بصدق طبعاً، مبالغ فيه لحد الكذب الذي يضاهي الصدق ويبزه، ورغم أنني لا أتأبط بطاقة الحزب، فهي أنا، وأنا هي وهو أمر محير، مشرع من حيث أدري ولا أدري، على آستقلالية لا تشبه الاستقلالية وحرية لا تشبه الحرية : هل الصحافة وفق هذا المعنى منفى آختياري لبلاد مرتجاة.

- **إلى جانب القصة القصيرة، كتب للمسرح أيضا، أية علاقة لك بهذا الصنف ؟**

☐ كتبت للمسرح من وطأة الإحساس بأن عبور غبار طريق الحياة الواحدة، المسطر وفق قدره لاراد له. لا يكفي، وأن هناك بمعنى من المعاني حجراً على حرية الذات، آستقلاليتها، وحلولها بالتالي فيما ترتضيه وتشتهيه من ذوات أخرى مغايرة.

كنت دائماً نزاعاً إلى التعدد والاختلاف ومعايشة أرواح حيوات أخرى. والمسرح كشكل من أشكال التعبير، وعن طريق التماعات وميض التماهي وآنخطافاته يرتب مدراج لصعود وولوج مدارات هذي المجاهيل المعلومة : أن يبزغ نجم ولادتك غير ما مرة. وأن تموت مرات. أن يتعدد لسانك ويتنوع فكرك، وتضرب مبادىء بمبادىء : وأنت في الصورة لست غير ما أنت.

لكن علاقتي بالمسرح أساساً هي علاقة تنمية حرية الإدراك عند المتفرج وحثه على الاغتباط بتغيير الواقع. من منظور أن ما ينسجه «المسرح» ويرتبه من علاقات مرحلية منذورة حتماً للتغيير بتغير المجتمع. أريد هنا ــ بدون مناسبة ــ أن أحيي أستاذي : أحمد الحبشي ــ الذي كان أول من أضاء لي سبيل نهج الكتابة للمسرح منذ أكثر من ثلاثين سنة مضت. وإن نسيت فلن أنسى : يوسف فاضل. ع. الزين رفقي. نجاح حميد. رفاق طفولة متعة العرض المسرحي وعذاباته.

- **تتحدث إليّ دائما عن أمك، أعرف أنها بدوية من قبائل أمزاب. وأظن أنك تزعجها بهامشيتك في الكتابة والحياة. كيف تنظر إلى نوعية علاقتك بها ؟**

☐ إن ما أكتبه الآن آقترابا من الجواب عن سؤال أمي. سرعان ما ينزلق متفتتا

في خاطري ويمّحي على صدر الورق. فعلى قامة بهاء عودها الخيزران وأمام فيض دوار عطر رائحتها الزكية الأخاذة ــ أقول بيني وبين دمي تلك رائحة الجنة المفقودة ولا من يفهمني غير دمي ــ التي تفرزها روحها تتكسر وتتهادى كل أشكال المعرفة التي اكتسبتها وكل تلاطم موجات الخيبات العادات والبلايا المستحدثة اللصيقة بي، بما في ذلك المكان وقدرته بمعنى من المعاني على تشكيل وصياغة مجرى أقدار الناس. إنها من القدرة على امتصاص وتذويب ما دونها، هي المشهود لها بالصمت والصلاة وحر البكاء من فرط التعلق بحب الله. لقد آرتقى بي دلال تربيتها إلى أبعد سماء. وطوح بي حبها المرضي إلى أعمق أرض.

إن هامشيتي في الكتابة والحياة ــ بمعنى من المعاني، هي قطب رحى مكابداتها، وأتصور في غير قليل من المرات أنها أسطورة الأمهات وأنني ميت لولا أسطوريتها، إذ يستحيل علي تمثل النزول من رحم مبارك عادي غير استثنائية رحمها المبارك، فهي الصورة. النموذج بالنسبة إلي، وهي الوجه الذي يليق بي، أنا الذي لا تلتقطني المرايا. إن علاقتي بها، هي مبتدى ومنتهى علاقة الجسد بالروح كلاهما منذور للتوفيع على فنائه بدون الآخر. وإذا كنت ميالاً إلى التدمير، فإنها وحدها التي تعلي شأن بنياني، وتسعفني من حيث تدري ولا تدري على التشبث بنصف عمر الحياة المضيء على النصف المظلم فراغا. هي العزيزة علي ولا عزيز علي. من المستحيل أن أتمثل رحيلها ولا يضربني مرض الموت. فالحياة بالنسبة إلي بدونها هباء.

إن أمي ليست مجرد بدوية من بطون قبائل امزاب المطمورة تارة في لعلعة الزغاريد ــ البارود، إيقاعات المجون، المآرب واشتعالات تصنيف الذكريات والمعتلية تارة أخرى أنوار مدارج الأمواج والذكر فحسب، هي التي نزحت إلى الدار البيضاء وعمرها لا يتجاوز الثالثة عشرة، بل هي تمثل بالنسبة إلي على المستوى الرمزي، امزاب المترامية الأطراف ــ أكاد أقول امزاب الجنسية ــ التي تجب مادونها، أي التصحيح القويم الذي ينكتب ذهنياً على مستوى الممارسة والسلوك يمحو أشكال اختلاط الأقاويل الموروثة، أملاً في آستعادة آمزاب المرتجاة. امزاب الذاكرة المطلقة السراح. المنحدر والمبتغى. لذلك ظلت أمي على امتداد عمرها الجميل، وفية لـ «امزاب، كقطر الندى،

ظاهرها من غابرها كأرض للمعجزات والخوارق، وكتاباً سريا مفتوحاً للأولياء والصالحين والدراويش، ممن يجمدون الماء بنظرة ويقوّمون اعوجاج اللسان بلمسة، ويرفعون العاهات المستديمة بنصف كلمة من صمت امزاب الترياق ـــ الحلم والأمل الذي لابد منه، لذلك فكلما ازعجتها بهامشيتي، وآنفلت خارج مسطرة دمها ـــ حتى لا أقول كلما بلغ حبل الود البالغ بيني وبينها درجة الانقطاع ـــ أنا الماثل في عينيها أبداً والمستوى في دمها، وجهت وجهتها نحو امزاب : رأس العين /سيدي آعلس بن عيسى/ سيدي حجاج /لَلاَّ فاطنة الْكحيْلة، ونشرت سيرة سيِّئاتي وجنوحي على أعتابهم ومحتها بدموع الغفران وأدعية الهداية.

أمي لا تشرب القهوة تشرب احزاني عذابات.

تقيم في الصلاة.

تمضي إلى حال جنتها في أفق العمر،

وهي تنسج لي ثوباً من أدعية واقية لا تبلى.

- **أين تضع اسمك وتجربتك في الكتابة القصصية والمسرحية بالمغرب ؟ من هم الأدباء الذين تعتبرهم أقرب إلى أفق كتابتك ومزاجك ؟**

☐ المشهد المسرحي والقصصي في المغرب متسيّب، ويتنفس على هواه، خارج آحتمالات ترتيب للإضاءة الراعية، تشد أزر قيمتك الاعتبارية والرمزية، وتقيك بالتالي متاهات التشردم والضياع هكذا على الرِّيق في مهاوي جحيم الكتابة. بوصلة الذهاب مباشرة إلى قسة تكتبها وتكتبك. قصة تنتمي إليها. ترتضيها أو مسرحاً تبتغيه لاغية، من موقع عنف الخلط الذي يفكك أوصال نسيج المشهد الثقافي عموماً، والمحسوبية كهواء معطوب يعيق طبيعة آمتداده وإشعاعه.

إذا آستثنينا وضع اسمي في المكان الذي يليق به : تلك على أية حال وظيفة النقاد على مائدة العسل يكتبون الذباب ويكتبهم ـــ بصرف النظر عن طبيعة خصوصيات تجربة المراحل التي قطعتني وقطعتها، وبلورت بالتالي مبتدى المنتهى على مستوى الكتابة بالنسبة إلي، فأنا دون تواضع عطن أنحدر شخصيا

من سلالة الممجدين الذي يقيمون في قلب قصة العالم. قلب الكتابة عموماً. بهارات نصوصي من المرورة المتنوعة الطعوم والمذاقات، وتنهض في العمق على خلفية نصوص لافتة مشرعة على الأبدية كالبحر وكالصحراء. نصوص لم يكتبها في الأصل : إبراهيم أصلان ـــ ولا، سعيد الكفراوي، مروراً بـ : خورخي لويس بورخيص. خوليو كورتازار. هيرمان هيسة. هكذا حال قصة الدنيا. أما في المغرب كمدخل للعبور إلى قصة الدنيا ـــ للمغرب دنياه المسكوت عنها، كلما تعلق الأمر بمحاسبة القصة.

فأنا أمشي منتصب القامة. مغتبطاً دونما وجل على خط إبداعات مصطفى المسناوي. عز الدين التازي، وفي غير قليل من المرات المنفلتة لا أنجو من خضَّة ريح قصة طائرة لـ :أحمد بوزفور وإن كنت أقرب مزاجيا إلى محمد شكري، رجل طمأنة الكتابة وإطلاق سراحها.

وإن نسيت بهذه المناسبة أو بدونها، فلن أنسى المرفع الرابض أبداً على جبهة القصة القصيرة. الأب الروحي : سي محمد زفزاف، فهو الذي علمني كغيري ما لم أعمل : روح القصة القصيرة، منتهاها ومبتدى ترهل الجسد ـــ اللغة : الصنعة، دونما شحن أو تلقين، وهو الذي قبل هذا وذاك نشر لي أول قصة قصيرة بجريدة «المحرر»، يوم كان للقصة صولة وصولجاناً، فإليه سلامي هو الموشوم بالدم في دمي. إذا كان هذا هو حالي، كيفما كان الحال وبآختصار شديد ـــ منظوراً إليه من خلال فتنة القصة القصيرة وآفتتانها وهي تقلب بمعنى من المعاني قاعدة وجودي وتُسطر لي قدراً مغايراً. فإن حال المسرح أكثر التباساً وتعقيداً، فإذا آستثنينا الأعمال تجاوزاً ـــ التي تمنح نفسها للعرض بهدف الاسترزاق، وصوبنا وجهتنا عقدين على الأقل إلى الخلف ـــ فترة آزدهار المسرح المغربي، فسوف نقف بكامل الأسى والحزن على حقيقة قيمة غير قليل من النصوص المسرحية لأسماء وزانة مؤهلة أكثر من غيرها للنشر في كتاب، يلم شتاتها ويقيها سطوة النسيان، دون أن تدرك هذا الحلم أو يدركها. إن المسرح وفق هذا المعنى، حتى لا أنبش فيما شابه ماضي المؤسسات الوصية والمفوضة لتفعيله والارتقاء به ـــ هو الذي دقَّ غير قليل من المسامير في نعشه، وعبَّد بالتالي الطريق لمدفنه.

- **قال لي، كيف ؟ تقرأ ؟ ماذا تقرأ ؟**

☐ كأني أميل وأنا أداري مكرها متاعب حياتي المديدة الخاوية. بل وأنا أتمثل موتي في كل حين وآن، إلى آنزلاقات قولة خاطئة مفادها، أن درب العمر قصير حتى نضيعه في صراط القراءة. طبعاً لهذا الصراط الفريد خصوصية قوامها صفة تطهير الروح من الدنس. خصوصاً وأنه بذار من القدرة على إزهار حقول الكتابة وتنميتها من منظور آعتباره توأماً سيامياً لها :

أتحدث الآن عن القراءة وأنا على حافة ما تبقى من عمري، وهو قليل : نحن برحنا لذاذات صراط القراءة قبل أن تبرحنا وتحيلنا على معاش شقي. مجاني. لأننا آنغمرنا متورطين في الكتابة والقراءة معاً خارج ما يستلزمانه من شروط وضمانات. جئنا من جهة واحدة هي كل الجهات الموبوءة غير المكيفة. كتبنا الضوء على آمتداد تعاقب الأيام الحالكة اللامتناهية على مائدة الحجر. قرأنا المكتوب والمقدر بمنأى عن الأجواء الحالمة. بعيداً عن الموسيقى الهادئة وقريبا من دوار موسيقى الجوع الضاجة. لم يكن لسحر الورد ولا لمتعة القهوة الضابطة أو أية قطرة مقوية من شراب روحي ظلاً أو خيالاً في النسيج المرقع لحالتنا. نحن قرأنا ما تيسر والهزء من حولنا يكاد يجرفنا، وكتبنا ما تيسَّر من وميض الأماء ضداً على ضغوطات إكراهات التيئيس وإرغاماته. لا كلاب بحجم قبضة اليد تناوش آحتراق أصابعنا وأقلامنا ـــ السكاكين، ولا بسمة آمرأة بين السطوة تفض بكارة مجاهيل خيالنا، ولا طفل في نهاية السطر ـــ هو كبدنا المشمع ـــ يكتب أبوتنا الموؤودة، يتعلق بنا، فنخفضّ له جناح الحب الصاعق. ونحمله لحديقتنا المستحيلة في بيتنا المستحيل، لا أكباد تمشي في الأرض غير أطفال من صلب القراءة. سمُّوهم ما شئتم، القصة الفلانية : خولة. والنص الفلاني : بدر، والمسرحية الفلانية : لَالَّاهُمْ : والشعر الذي لم نكتبه وكتبنا : المهدي بن بركة.

تلك كانت بعض حياتنا نحن المحسوبين عن عذابات الكتاب في الأرض. واليوم ونحن ندلل فخاخ ضعيف البصر، النصوص تمنح نفسها للقراءة منا تهزأ، وألا عيب ضيق التنفس تُميتنا أيضا مرة في المرة الواحدة وما متنا. الجسد منا ترهل، وإنذارات آضطراب نبضات القلب تلاحق ماتبقى من حياتنا دون

هوادة، كيف نقرأ وماذا نقرأ : وما قرأنا كتاب جسدنا المأهول بغمة حكايات الأعطاب والذي يلازمنا ونلازمه. وما عرفنا كيف نقرأ قصة آحتراق الدم في الشرايين، ولا الضريبة الملعونة لاجتفاف الجسد في الصباح الذي يشبه الصباح ولا حتى كيف تعرقل نصوص بين الداء ــ المعدة جلستناالحميمة لأوراق من كَفَن وخيوط من مداد بنضب ماء البحر وما تشتهي ونحن نكتب أعماراً مديدة لحياة مغايرة.

☐ ما الذي يتبقى لنا غير الاستناد لحلقات حنين الذكرى ولوعتها : لدورات القراءة أكثر من ذاكرة لأنها الطعنة التي تُقَوِّي ولا تقتل : هاأنا، أستعيد صباحات السبت التي لا أعرف أين مضت، وكيف كنا نسري للإبحار في البحر اللامرئي. الخصيب المكتبات الأحباس. نرمي صنارتنا لاصطياد ماجد في بحر الكتب. صديقي «يوسف فاضل» المبلل مايزال بماء القراءة يذكر ذلك جيداً. كيف كنا نسعى لاكتشاف «محلات» بيع الكتب المستعملة. كا لو كنا نسعى خلف طعوم ومذاقات فاكهة الفراديس المستحيلة : تفاح القصة وعناقيد عنب الشعر. وخوخ المسرح المنفلت خارج نظام الفصول والمواسم. كيف كنا نقيم مآدب للقراءة الجماعية. نقرأ الكتاب الواحد بالتناوب، ونلتقي ليستعرض كل منا طبيعة مستوى طعوم فاكهته ومذاقاتها :

يحضرني الآن الحديث الشيق : على هامش قراءتنا، عن الأراضي الغابرة ــ المرتجاة والمحلوم بها كمعبر للنفاذ وبالتالي الالتحام بمكابدات الكتابة، نوعية السماء. التحضير والاستعداد من عدمه لمعانقة حلم منتوج من الثراء والخصوبة بمنأى عن أي شكل من أشكال صلاة الاستسقاء. تقليدية الخيال، من نمائه المدهش الصاعق والمعقلن كشرط أساسي من القدرة على التحكم في بنية الأرض ودُررها، وبالتالي الارتقاء بالمادة ــ المنتوج وتفعيلها. تحضرني ــ الآن ــ الأساليب، وما الأرض رمزياً ــ النص المواري غير الأسلوب. لعل ذلك كان يدور منذ أكثر من عشرين سنة داخل أحضان دنىء ريشه خلايا التكوين : عبرت الخلايا وعبر الشهداء. وربما على هامش التداريب داخل : فرقة المسرح الباسم. هناك حيث رضعت حليب القراءة الأول. أما الآن فإنني أنخرط وحيداً في قراءة ما لا ينكتب كتاب بملايين الصفحات هي صفحة واحدة، أمام مرآة من حجر على طاولة من حجر. ولعل كيفية

القراءة كسؤال تتضح بشكل جلي كخلاصة لما أكتبه ويكتبني. عزيزي حسن، هل زَلَّ لساني.

• لم يصدر لك كتاب حتى الآن، رغم ما راكمته من إنتاج وافر. هل يهمك أن تنشر أعمالك في كتب. هل تحلم بذلك ؟

☐ الحلم قشة الغريق المندهش، وبعض أمله المتبقى، ورغم ذلك دعني أكشف لك عن بعض مكامن خيبتي على بلاطة ـــ على حد تعبير أهل مصر : في الماضي القريب وأسناني لم تخذلني بعد ولا العمر، وإن كان هذا الأخير من طبعه الخذلان. ضيعت دونما ندم أكثر من فرصة لنشر أعمالي القصصية والمسرحية في أكثر من كتاب. بسبب إصراري الزائد. ربما. وعدم تنازلي عن حقوقي ومستحقاتي المادية، بعض الناشرين غفر الله لنا ولهم. وأتباعهم من السماسرة الوسطاء، الوالغين دونما حياء يذكر ولا رقابة رادعة، في الاتجار بمكابدات الآخرين ودمائهم كانوا يكشفون عن أنيابهم الذهبية الطويلة، وهم يزمجرون بكامل الود والأدب في لحم وجهك، بحقيقة باطلة مفادها، أنه السوق المغربية لا تحتاج إلى أدب، وقصة نسبة آرتفاع أميتها لا تحتاج إلى تعليق ولا إلى فعاليات قصيدة شاعر. يزمجرون وينبحون قائلين دونما قول : إنه ما يدفعهم إلى المغامرة في تكبد مشاق طبع مجموعة قصصية هو : مدُّ يد المساعدة ليس إلا. ولأنني لين كالماء السري وكالصخرة فقد كنت أمتطي صهوة عنادي. وأوجِّه وجهتي نحو أقرب محطة للسفر عن طريق إضرام النار فيما تبقى من الدم، باكياً بدموع من نار على القصة التي لا قصة لها ولا جنسية، وغير ذلك كثير : صديقي الأعز، «مصطفى المسناوي» عرض علي غير ما مرة، طبع مجموعتي القصصية ضمن منشورات بيت الحكمة، هو الخبير بالقصة والعالم بأسرارها، من سوء حظي ربما، وللوثة أصابت مظلة المجموعة، وأنا مكشوف بدونها، فقد جابهتنا في التوقيت الأغبر تكاليف آرتفاع أسعار الورق. وكان قد عرض علي قبل ذلك بسنوات طويلة طبع مجموعتي ضمن منشورات الجامعة، فآختلفنا من حيث لا أدري، لسبب لا أذكره. أنا الذي كنت أكرر على مسامعه دائماً، بأنني مجرد «اكْتاتْبي» على حد تعبير أمي، وأنني كلما قرأت قصة قصيرة حقيقية، تنهار كتاباتي مزقاً، وأنهارا بدوري

من فرط الإحساس بالدونية والخواء، بينما كان، هو يشجعني دائما على لمِّ شتات قصصي في كتاب، ويعفيني من مقارنة ما أكتبه بكتابات الكبار من كتاب أمريكا اللاتينية وغيرهم.

الآن أسير بقوة نحو آنفتاح ليل غريب بلا نهاية، ليل بلا مبتدى تضارب الألوان أسير نحو آخرتي. ما الذي يتبقى لي غير الاستناد إلى مخلفات آثار تبكيني. وتتقبل فيا العزاء. فأنا لا أطفال لي غير زينة القصة. ولا دموع لي غير نصوصي. فسلام علي يوم أموت، ويوم تقرأ قصتي. تلك حياتي الأخرى المديدة. سلاماً.

- **كتبت مؤخرا نصاً سردياً عن «ابن احمد» تلك المدينة المرمية في العراء. ما الذين جعلك تجد مادة للكتابة، رغم أنك «كائن بيضاوي» من الدار البيضاء بآمتياز ؟**

☐ إن «آبن احمد» المعنى الذي ينهض على المعنى ليؤشر من بعيد على النزول من دم السلالة لم تكن في يوم من الأيام قطعاً خارج نظام تفكيري، ولا كانت أبداً بمنأى عن وطأة الإحساس بوجودي الذاهب إلى حيث يشاء اللوح المحفوظ البين من غير البيِّن. إنها رعشة منخفقة الطين الذي يصوغني ويُسوِّيني. فهي منار تلويحة طفولتي المقرصنة. وإذا كان أبي يعرف ذلك أكثر من غيره. وقد آعتلى الآن العزلة المتاهية لموته، فمازالت روحه الهائمة في سماها الموصولة بسماء ما بعد : دائرة بني إبراهيم شاهده على ذلك. ليست غريبة عني إذن. موصول بها ومشدود إليها بخيط لا مرئي ــ هارب : هل أقول صخرة عمر ما قبل الولادة ــ هو تكرار أسفاري إليها وعمري لا يتجاوز العتبة الأولى لطفولتي. وإذا تحدثنا بلغة الدم، وهو عين من لا يبصر ولا يفك الحرف ــ فسوف أقول عن طريق دمي، إنني منكتب على امتداد عروقها، عروقها العابرة لتجاويف قبائل آمزاب : قطر الندى. فهل أبرح رائحتي وأهرب منها.

ربما هامشية «آبن احمد» الممنهجة طبعاً، هي بعض ما يقصي مداومتها بعنف من الحضور في متاعب اليومي بمستويات تلا وينه ويبعدها بالتالي عن آحتجاز مكانها المأمون والمضمون في الذاكرة. وتلك قصة أخرى على أية حال.

□ ما الَّذي يتبقى إذن : عندما ووجهتُ بإمكانية الكتابة عن آبن احمد وأنت على أية حال : مهندس ربيع الفكرة وجداولها ــ آعترضتني المطبات والحفر المموهة في الذاكرة. غابرها من ظاهرها الغابر. كيف أمضي إلى سؤالي والجواب مواري في الغيب المكشوف. ما الذي يلزمني أنا القادم من جاهلية الحجر المرصوص، ومن فرط العلاقات المسبوكة من رماد الحرائق. أنا الخاوي من الدم يشد بعضي، ينظمه ويقود عماي بين الفينة والأخرى إلى كنه بصيرة ذاتي. حتى مرايا الوجوه الوفيرة لم تعد تلتقط وجهي، وما روحي غير الشروخ والتشققات ونمال الأعطاب التي لا تبين لحمي وعظامي حائط قديم غزته البلايا. وساسته سياسة قوم كتابهم سورتان : المائدة والنساء ــ ماعدا يقوى على لمِّ شتات هبائي. أرى ذلك بعيون شمس الليل ونشيج نجوم النهار. هلي قوْلبتني الدار البيضاء حقاً، وأجهزت على آخر نأمة من الإحساس بوجودي. كيف أعوض خسراني وأسترد بعض المهرَّب منه بنيان يشد أزري. كيف أستعيد حقي المكفول في الغيب : ابن احمد إذن كجبهات سرية مشرعة على تناسل الذاكرة وتعددها هي التي آزرتني وحاربت في صف خيالي. هي التي سوَّت خلقتي مجدداً وأعلنت زغرودة ولادتي. خيبتْ ظن التمويه في آعتقادي، مسحته بضربة من جناح حمداوة. فتوضح الغابر وانكشف الغيب : يا إليهي، في كل قيام وقعود يتحرك من بعيد حنين نفسي إلى نفسي. في كل خطوة داخل مجال الإيقاع التابث للريح الجافة ذاكرة، الليل ذاكرة. ومداقات الطعوم في فمي ذاكرة رائحة الوجوه قبل الوجوه ذاكرة. الكلام المتيم والهائم في نبرة سلالتي ذاكرة.

ذاكرة. ذاكرة. ذاكرة...

من قال، إن الذاكرة ليست من القدرة على تسوية مبتدى ربيع الخلق. تنشأته، رعايته بعد خراب العمر وفساده. من قال، إني ركنتُ لحالي، أشكو حال انطفاء ذبالة روحي وموتي لحال الصابرين من الموتى : وأنا أسافر في السنين إلى الخلف عبر جبهة كل ذاكرة تلهب شرارتها «ابن احمد»، وأستعيد من خلال إعادة قراءة تنويعات كتب الذاكرة بين كل سفر وسفر بعضي : هنا كتاب ذاكرة ترميم الروح، وما لحروف غير تشكيلات الأضواء التي تسندني وتحميني. هنا كتاب آستهلال الذاكرة وفاتحتها المفتوحة. وما لحروف جميعها

غير حرفاً واحداً هو طفولتي. هنا كتاب ذاكرة الوجوه، حيث وقفت على حقيقة وجهي بعد ضياع طويل. هنا كتاب ذاكرة الطعام والماء والهواء والتراب حيث آستعدت دمي، إلى أن ختمتُ كتابي : دم السلالة ــ كيف تكتب «ابن احمد» سخرية الأبد». والختام يعني في المطاف الأول والأخير، أن العثور عليَّ رمزياً، وبالتالي آسترداد ما ضاع مني وطمسته طواحين مدينة كبيرة كالدار البيضاء قد تم بفضل الجهات المشرعة على الذاكرة لمدينة نائمة في اليقظة ــ مرمية في العراء : «آبن احمد». فسبحانك ربِّي.

- **إنها ليست من المدينة تحديداً، ولكنها علاقة الكتابة بالمكان ككل. من هنا يمكننا أن نطرح السؤال : كيف تقرأ المكان أو كيف تكتبه بالأحرى ؟**

☐ في آعتقادي أن قوة المكان المضمرة، من القدرة الرهيبة على تكييف سلوك الفرد، وفق هوى الملائكة من الشياطين التي تحرسه وترعاه وتنظم ذبذبات حركته ــ المكان. بمعنى تفعيل توتر أعصابه ــ الفرد، كلما تعلق الأمر بالثمن من الإفراغ، إيجاباً أو سلباً، بالقياس إلى مناعته من عدمها، وبالتالي توجيه مساره.

فالمكان بمعنى من المعاني قدير تقي ذهنياً إلى قدر مكتوب بيِّن لا رادَّ له، من القدرة على صنع أقدار الناس. ترتيب مجرى مصيرهم والختم على بيان مآلهم. بعض النظر عن مستويات تراتبه. بالنسبة إلي، فقد تعاملت دائماً مع المكان ككتاب مفتوح. حروفه من حجر مرصوص قُدت من عصارة لعنة الجحيم. فهي إذن شر مستطير ــ بالوعات ومجاري أسرار جنائية، منعطفات ــ كائن، ظلام فيض الخيانات والوشايات، يوميات الزنا في المحارم. اللواط، عويل الجوع المختوم بشمع القتل الأحمر، دسائس : لا ينجو من فخاخه غير العارفين. واضح أن المكان الذي أتحدث عنه الآن، وأتنفس هواءه الموبوء هو : درب السلطان. الموصول الممتد في غيره من علامات الأحياء الشعبية المعروفة كـ «درب الشرفاء ــ درب الفقراء ــ درب البلدية ــ درب الكبير ــ درب القريعة... الخ.

وإذا كان المكان بالنسبة لغيري، لباسه زينة لضبط جسد النص، وقلادة تاريخية في نصوص أخرى، فإنه يحضر من بعيد في بعض نصوصي القصصية، من

غير أن يبرز أنيابه، كمتاهة من الترقيعات، وزنازن تحكم شرور أحجارها قبضتها حول رقاب أهلها، وتضاعف من أهوال عبورهم الميؤوس منه لغبار برقشة الحياة.

طبعا دون أن نغفل الإشارة إلى أن هذه الأمكنة وغيرها، هي حصيلة موروث هندسة سياسة اليمين التي آستهدنت على آمتداد عقود تهميشها وإقصاءها وبالتالي إبعادها عن دائرة الصراع الطبقي يقولون الصراع الاجتماعي الآن.

- **تشكيل الشخصيات الغرائبية في كتابتك، يظل جزءاً من آهتماماتك الطاغية...**

☐ الأمر يتعلق أساساً بالغور عميقاً في صلب الإبداع، لحدِّ الوقوف على سحر الإدهاش. من منظور آعتبار عنف الواقع، وبالتالي «مسخرة الوجود عموماً هما اللذان يشمنان الخيال ويرتقيان به كلما تعلق الأمر بنحت شخصيات تماثلهما. غرائبية الشخصيات. هي في المبتدى والمنتهى، من الموقع الرمزي إدانة لسياسة شهوهاء، بغضِّ النظر عن كونها في العمق جنينها الذي لابد منه، نتيجة لها ومحسوبة عليها.

نحت شخصيات غرائبية وإبرازها على خلفية واقعية مزدولة، هما الشكل التعبيري الممكن لتمرير خطاب جمالي، ثقافي، سياسي، يحث على تنمية وعي العبور بآتجاه واقع مرتجى. بلاد مرتجاة، مادامت هذه الأخيرة تحجبها وتواريها بلاد أخرى، معطوبة شوهاء، وما شئت.

في آعتقادي أن الغابر من «غرائبيتنا»، أغرب بكثير مما هو ظاهر : مسوخ على مسوخ.

- **تقرأ الشعر. أم تجرب كتابته ؟**

☐ في مسرحيتي.. «نزهة الدم» يقول : تريد ياس، وهو شاعر «إن بناء قصيدة أصعب ألف مرة من بناء دولة».

هنا كثير من المبالغة وغير قليل من الصدق. وأنا شخصياً لنثري مطمئن بدون تعليق.

ماتت الفلسفة لكي تحيا الفلسفة
(أو الدوار الفلسفي والفوارة الفلسفية)

طه عبد الرحمن

إن عنوانا كهذا : «**ماتت الفلسفة لكي تحيا الفلسفة**» يُدخلنا إلى عالم الخيال الفسيح من بابيه العظيمين : أولهما باب **التناقض**، فمن ذا الذي لا يرى لأول وهلة أن القول : «**ماتت الفلسفة لكي تحيا الفلسفة**» يحتمل تناقضا لا يستسيغه العقل، لأنه يجمع بين النقيضين : «موت الفلسفة» و«حياة الفلسفة» ؛ ومِثل هذا الجمع مفارقة هي إلى لغة الخيال أقرب منها إلى لغة الواقع ؛ والباب الثاني، باب **الوهم**، فالشيء الموهوم قد يكون موجودا وغير موجود، وقد يوجد لكي لا يوجد وقد لا يوجد لكي يوجد ؛ وعنواننا هذا قد جعل الفلسفة ميتة وحية، أي موجودة وغير موجودة.

ومتى دخلنا عالم الخيال على هذا النحو، فلابد أن نصادف من بين الكائنات التي تسكنه ما يموت ليحيا كما تموت الفلسفة لتحيا ؛ وليس هذا الكائن المتقلب بين الحياة والموت إلا ما اشتهر باسم «العنقاء» في قصص العرب(1) واسم «فويْنِكْس» في أساطير اليونان (أو بالفرنسية «فينكس» : «Phénix»)؛ ذلكم الطائر الطويل العنق الذي يزعم القدماء أنه فريد من نوعه يعيش في فيافي الصحراء، وبعد أن يُعَمّر فيها خمسة قرون أو ستة، يعمد إلى حرق نفسه على كومة من حطب، لينبعث من رماده مستويا على ساقيه، وهو مكتمل البنية والقوة، وليبدأ دورة حياة جديدة من دوراته التي لاتنتهي؛ فيا تُرى هل يكون مَثل الفلسفة كمثل

---

(1) ومن أمثال العرب السائرة في شأن هذا الكائن الأسطوري : «أعز من عنقاء مُغرب» والمراد أنه نادر الوجود أو عديم الوجود وكذا «طارت به العنقاء» والمراد أنه هلك و لم يُعرف له طريق.

العنقاء، فيجدر بنا أن نجعل عنوان هذه المحاضرة هو : «**الفلسفة والعنقاء**»، لأنه أقل إبهاما وأدل على المقصود ؟

حقا، إننا لا نكاد نضرب بخيالنا في عالم هذه المماثلة بين «فلسفة العرب» و«عنقاء الصحراء» حتى نتبيَّن أن ما بينهما من وجوه الشبه ليس بالشيء القليل؛ فالفلسفة معرفة جمعت بين العرب واليونان كما جمعت بينهما العنقاء التي هي رمز أسطوري مشترك بينهما؛ ثم إن الفلسفة كالعنقاء شيء فريد وفد على العرب من موطن غريب بوحه أغرب (من أرض اليونان البعيدة)، ومِثلُها أيضا لبِث فيهم مدة تناهز خمسة قرون طويلة (من منتصف القرن الثاني إلى نهاية القرن السادس الهجري)، ثم كذلك هلك على يد أهله عن عمد (من شدة المناهضة) كما هلكت هي من ذي نفسها، وهاهو اليوم أخيرا يُبعث بنفس أوصافه الغريبة كأنه ما هلك إلا ليدور دورة ثانية شبيهة بدورته الأولى (قد نسميها بـ «الانبعاث الفلسفي العربي الثاني») كما تُبعث العنقاء لتعيش عمرا كسابقه بغير انقطاع.

والفلسفة التي تكون بهذه الصفات الأربع ــ «الغرابة الشديدة» و«العمر الطويل» ثم «الهلاك العمد»، وأخيرا «الانبعاث الذي يعيد نفسه» ــ لا يتردد الخيال العربي الذي صنع العنقاء أن يرى فيها **عنقاء العرب**(2).

والآن وبعد أن وعيتَ منا هذا، وهو أن **الفلسفة العربية التي بين أيدينا أشبه بعنقاء الصحراء**، فاعلم أن المقصود بكلمة «الفلسفة» في موقعها الأول ضمن عنواننا المحيِّر : «ماتت الفلسفة لكي تحيا الفلسفة»، هو بالذات هذه **الفلسفة العنقاء**، بينما المقصود بها في موقعها الثاني هو فلسفة بضدها، فلسفة لا تموت كما تموت هذه ولا تدور كما تدور.

فإذن السؤال الأساسي الذي ينبغي أن تشغلنا الإجابة عنه في هذا المقام هو كيف نجعل الفلسفة العنقاء تموت موتا لا تعود بعده ــ أي لا تدور علينا مرة

---

(2) ولا ينفع المعترض أن يقول بأن النتيجة التي نستخلصها من الصفات الأربع المشتركة بين فلسفة العرب وعنقاء الصحراء ليس هو عقم هذه الفلسفة، وإنما على الحقيقة خلودها، بحجة أن الأقدمين اتخذوا العنقاء رمزا للخلود وأن الأسئلة الفلسفية تُعتبر أسئلة خالدة، لأننا نقول بأن الخلود الذي هو عبارة عن توالي الحياة والموت بغير انقطاع خلود وهمي، أما الخلود الحقيقي فهو دوام الحياة بغير انقطاع، وهو الذي لا تعرف إليه العنقاء سبيلا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخرى كما دارت علينا من ذي قبل ــ ونجعل فلسفة أخرى تخلفها، لكنها تحيا بيننا حياة لا تموت بعدها ــ أي تفور ولا تدور ؟ فلنسمها باسم «**الفلسفة الحية**» (أو «الفلسفة الموصولة» أو «الفلسفة المتداولة») في مقابل «**الفلسفة الميتة**» (أو الفلسفة المفصولة» أو «الفلسفة المتوحدة») التي هي الفلسفة العنقاء فكيف إذن **نخرج من الفلسفة الدّوارة إلى فلسفة فوارة** ؟ بل قل **كيف نخرج من الدُّوار الفلسفي إلى الفوَّارة الفلسفية** ؟ كيف نُحدث انعطافا حاسما نَدخل به عهدا جديدا في الممارسة الفلسفية ؟ فما هي إذن معالم هذه الفلسفة الفوارة وهذا الانعطاف الحاسم، وكيف يمكن أن يتهيأ المتفلسف العربي إلى ممارستها ؟

1 ــ المبادىء المنهجية والفرضية العامة

قبل أن نشرع في الجواب على هذا السؤال، نحتاج إلى أن نخبرك سلفا بالمبادىء المنهجية الأساسية التي اعتمدناهما في تحديد هذه الفلسفة، حتى تكون على بيِّنة منها وتتمكن من امتحان صحة ما نقول متى سلَّمتَ لنا بها في هذا المقام.

1.1 ــ المبادىء المنهجية

1.1.1 ــ مبدأ المعرفة الموضوعية : مقتضاه أن المعرفة الموضوعية للشيء لا يمكن أن تتحقق إلا من وجهة نظر خارجية باستعمال وسائل ليست بالضرورة من جنس هذا الشيء على كيفيات إجرائية ليست هي كيفياته ؛ والحال **أن الفلسفة وحدها من دون شُعب المعرفة الإنسانية لم تكن في تاريخ ممارستها كله محلّ هذه المعرفة الموضوعية، لا غربا ولا شرقا،** بحيث لا يمكن لأحد، متفلسفا كان أو غير متفلسف، ــ إلى حد الآن ــ أن يدَّعي أنه يعرف الفلسفة كما يعرف العالِم موضوعه الذي ينظر فيه؛ وهذه المعرفة الموضوعية الخارجية هي التي أسميها بـ «فقه الفلسفة»، وإن شئت سميتَها «علم الفلسفة».

فهل ذاك يعني أن هذا الواحد يعرف الفلسفة من الداخل فقط ؟ الجواب هو أن **معيار حصول المعرفة الداخلية بالشيء هو اكتساب القدرة على الإبداع في هذه المعرفة بوجه من الوجوه،** لأن مَن تداخَل مع الشيء بوجدانه لابد أن يدرك منه ما يجعله قادرا على أن يبدع فيه ولو ولم يُحصّل إدراكُه القوةَ الإجرائية التي يحصّلها الإدراك النظري؛ ونحن إذا أخذنا بهذا المعيار في تقويم الفلسفة العنقاء،

ظهر أنٍ أهلها من العرب خَلَو من هذه المعرفة الداخلية، لثبوت أنهم في الدورة الأولى لم يبدعوا هذه الفلسفة من لدن أنفسهم، ولا أنهم في الدورة الثانية أبدعوا فيها شيئا يستحقون أن يُذكَروا به، وإنا تلقفوها من غيرهم، وكان واجبهم أن يقدّموا لذلك بالسعي إلى أن يعرفوا معرفة موضوعية ما يأخذون منهم، فإذن ليست فلسفتهم ثمرة معرفة داخلية، ولا بالأولى ثمرة معرفة خارجية.

2.1.1 ــ مبدأ المعرفة الضدية، مقتضاه أن الشيء يجوز أن يُتوسل فيه بضده على وجهين، **أحدهما**، وهو أن تأخذ في هذا بعكس صفات ذاك، إذ تُثبِت للأول ما تنفيه عن الثاني وتنفي عنه ما تثبته للآخر، بحيث يمكننا مثلا تحديد صفات الفلسفة الحية بأن نعكس صفات الفلسفة العنقاء؛ **والوجه الثاني**، وهو أن تأخذ في هذا بعين صفات ذاك مع ادعائك أنها صفات مجازية فيه، زاعما أنها على حقيقتها لا تليق بمقامه أو تكتفي بالسكوت عنها موهما بأنك لم تتوسل بها إليه.

وقد أخذ هذا الوجه الثاني من المعرفية الضدية يشغل «التحليليين» من علماء النفس و«التفكيكيين» من الفلاسفة؛ ولا يهمنا هذا المبدأ هنا على النحو الذي يهم هؤلاء، فليس غرضنا أن نفضح التناقضات والمفارقات التي تتخلل المنطوق أو المكتوب، ولا أن نزرع البلبلة والتبدد فيهما كما يفعلون، لأننا لا ننكر هذه التناقضات كما يبدو أنهم ينكرونها، بل نَعُدُّها أوصافا طبيعية لا تنفك عنها نصوص اللغة الطبيعية، ثم لأنهم هم أنفسهم ليسوا أقل تناقضا وتبلبلا ممن يحللون أو ينتقدون، وإنما غرضنا أن نقف على آليات التضاد التي يتَّبعها الفلاسفة في تشقيق خطابهم بعضه من بعض، طمعا في أن نفيد بها المتفلسف العربي، عسى أن ينهض إلى وضع خطاب فلسفي مبدع في مضمونه على الأقل، متوسلا بتلك الآليات أو بغيرها مما يمكن أن يقيسه عليها.

ARCHIVE

3.1.1 ــ مبدأ التقسيم التركيبي للكلام، معلوم أن الأقسام التركيبية العامة للكلام الدال هي : «اللفظ» و«الجملة» و«النص»، إلا أن هذه الأقسام تزدوج بأقسام تركيبية خاصة تختلف باختلاف مقتضيات ممارسة المعرفة في مجالات الكلام الإنساني؛ فعلى سبيل المثال، للكلام العلمي أقسام خاصة مضاهية لهذه الأقسام العامة، وهي : «التصور» و«القانون» و«النظرية»، فالتصور هو لفظه الحقيقي والقانون هو جملته الحقيقية والنظرية هي نصه الحقيقي؛ فكذلك الأمر بالنسبة

للكلام الفلسفي، فهو أيضا له أقسامه الخاصة التي تضاهي أقسام الكلام العامة وهي بالذات : «المفهوم» و«التعريف» و«الدليل»، **فالمفهوم هو اللفظ الفلسفي بحق والتعريف هو الجملة الفلسفية بحق والدليل هو النص الفلسفي بحق.**

وعلى هذا، فإن السؤال العام الذي وضعناه بصدد الفلسفة الحية ينبغي أن ينقسم الآن إلى ثلاثة أسئلة خاصة، **أولها** : كيف نخرج من المفهوم الدوار إلى المفهوم الفوار ؟ أو قل كيف يصير المفهوم الفلسفي العربي **مفهوما حيا** ؟ **والثاني،** كيف نخرج من التعريف الدوار إلى تعريف فوار ؟ أو قل كيف يصير التعريف الفلسفي العربي **تعريفا حيا** ؟ **والثالث** كيف نخرج من الدليل الدوار إلى دليل فوار ؟ أو قل كيف يصير الدليل الفلسفي العربي **دليلا حيا** ؟ ومتى استطعنا أن نجيب على هذه الأسئلة الثلاثة، نكون قد استوفينا المطلوب في بيان الفلسفة الحية، بما أن هذه الأقسام الثلاثة حاصرة للكلام الفلسفي.

4.1.1 ــ مبدأ التقسيم البياني للكلام، فمعلوم أيضا أن للكلام قسمين بيانيين كبيرين هما : «العبارة» و «الإشارة»، **فالعبارة هي كلام دال على الحقيقة صريحٌ لفظُه محكمٌ** تركيبه، بينما **الإشارة، على عكسها، كلام دال على المجاز أو مضمر لفظه أو مشتبه معناه**؛ وهذا يعني أن العبارة أساسا كلام يلتزم بضوابط **العقل المجرد**، في حين أن الإشارة كلام ينفتح على رحاب **الخيال المجسَّد**؛ وانضباط العبارة بقيود العقل المجرد يجعل مضمونها متغلغلا في عالم المعقولات الكلية، **منقطعا عن خصوصية المجال الذي يتداولها فيه واضعها**، بينما انفتاح الإشارة على أودية الخيال يجعل مضمونها متغلغلا في عالم المعاني المشخصة، **متصلا بخصوصية المجال الذي يتداولها فيه واضعها** ؛ فإذن العبارة تأخذ بأسباب الانفصال ومقتضى التعالي، فتكون **مشتركة** بين الأمم قاطبة، بينما الإشارة تأخذ بأسباب الاتصال ومقتضى التداول، فتكون **مختصة** بكل أمة أمة.

والواقع أن أنواع الكلام ــ علمية كانت أو فكرية أو أدبية أو فنية ــ تختلف فيما بينها باختلاف نصيبها من هذين القسمين البيانيين كما لو كانت تتنازع كل واحد منها القوتان الذهنيتان المتعارضتان : «قوة التعقل» و«قوة التخيل»؛ ومن أوفر هذه الأنواع من الكلام حظا من البيان العباري اللغة الرياضية، لأنها من أقواها على تحصيل أسباب الاتساق العقلي في أحكامها، بينما يُعَدّ من أوفرها حظا من

البيان الإشاري اللغة الشعرية، لأنها من أقدرها على تحصيل أسباب الانفتاح الخيالي في أقوالها؛ **وشأن اللغة الفلسفية في هذا الأمر كشأن غيرها، ففيها من مظاهر العبارة العقلية نصيب وفيها من مظاهر الإشارة الخيالية نصيب**، ولا عبرة بقول بعض الفلاسفة بأن الإشارة تضر بأهداف الممارسة الفلسفية، بحجة أن الفلسفة تطلب الحقائق الكلية والكونية التي لا يوفي بها إلا العقل الشمولي، بينما الإشارة تقوم على أحكام خاصة وجزئية ينهض بها الخيال الخصوصي، وذلك لأنهم، على تشككهم فيها أو إنكارهم لها، لا يفتأون، من حيث لا يشعرون، يأتون بها.

2.1 ـــ الفرضية العامة

بعد أن أطلعناك على المبادىء الأربعة التي نتوسل بها في الإجابة على الأسئلة المطروحة، نصوغ الآن الدعوى الجوهرية أو الفرضية المحورية التي عليها مدار هذه الإجابة والتي نتولى التدليل عليها هاهنا، ونص هذه الدعوى هو التالي :

- **يأتي عقم الفلسفة العنقاء من كونها تعتبر جانب العبارة من القول الفلسفي المترجَم ولا تعتبر جانب الإشارة منه، وقد تنقله نقلا عباريا ولو لم تثبت فائدة هذا النقل؛ وفي المقابل، تأتي إنتاجية الفلسفة الحية من كونها تعتبر جانب الإشارة في وضع القول الفلسفي اعتبارها لجانب العبارة وتنقل الجانب العباري من القول الفلسفي المترجَم نقلا إشاريا متى ثبتت فائدة هذا النقل.**

لقد ساد عند متفلسفة العرب اعتقادان باطلان : أحدهما أن **الفلسفة الأوروبية** (أقصد : اليونانية قديما، والفرنسية والانجليزية والألمانية حديثا) **التي نُقلت وتُنقل إليهم ذات طبيعة عبارية خالصة** مَثَلها مَثَل العلم الرياضي، لأن حقائقها كحقائقه، في نظرهم، لا تحكمها إلا قوة التعقل وحدها ؛ والثاني، أن **الحقيقة التي هي نتاج لقوة التعقل تستغني بنفسها عن غيرها من الحقائق** بما فيه الحقيقة التي هي نتاج لقوة التخيل، لأن الحقيقة العقلية في رأيهم تنزل مرتبة في الممارسة الذهنية تعلو على مرتبة غيرها درجات، والأعلى لا يحتاج إلى الأدنى.

وبناء على هذين الاعتقادين الباطلين، ظنوا أن الحقيقة الإشارية لا يمكن أن توحد في القول الفلسفي؛ فلما كانت هذه الحقيقة من إنتاج الخيال، لزم أن لا تجتمع عندهم إلى الحقيقة العقلية التي يتضمنها هذا القول؛ ولما نظروا في النصوص الفلسفية المترجمة، حسبوا أن كل ما فيها هو من العقليات التي لا خيال

معها، أو قل من العبارات التي لا إشارة فيها؛ والصواب أن النصوص الفلسفية الأوروبية تشتمل على عناصر إشارية لا غبار عليها كما تشتمل على عناصر عبارية صريحة، ولا ينكر ذلك إلا معاند؛ فكان أن تعاملوا مع هذه النصوص تعامل الذي **ينبغي أن يأخذ بكلية مضامينها على وجه واحد،** فلا يحذف شيئا منها، ولا يفاضل بين عناصرها؛ والصواب أن **الواجب في العبارة أن نأخذ بمضمونها المشترك حيثما وُجد ونجتهد في نقله على ما هو عليه، ولا نصير إلى تركه إلا بدليل يثبت بطلانه، بينما الواجب في الإشارة أن نترك مضمونها الخاص ونستبدل مكانه مضمونا يلائم المجال التداولي للمتلقي، ولا نصير إلى الأخذ به إلا بدليل يثبت ملاءمته لهذا المجال.**

ولما لم يتبين متفلسفة العرب على وجه العموم وجود الإشارة في سياق العبارة الأوروبية، ولا مقتضى التعامل المختلف معهما، **جاءوا بفلسفة فيها من الخصوصية الأوروبية على قدر ما فيها من الشمولية العقلية**، ولا يمكن لفلسفة كهذه إلا أن تكون فلسفة **عقيمة** لا إبداع معها و**جامدة** لا حياة فيها، وبيان ذلك من الوجهين الآتيين :

أحدهما، أنه **لا قدرة للمتفلسف على الإبداع من دون التحقق بالخصوصية الإشارية**، ولا سبيل له إلى هذا التحقق ما لم يوجد بالفعل في المجال التداولي الذي يفرزها ويتفاعل مع مقوماته تفاعل أهله، لأن هذا الوجود الفعلي والتفاعلي هو وحده الكفيل بإطلاعه على المضمرات والتشابهات والمجازات الخاصة التي هي بنات هذا المجال؛ ومعروف أن متفلسفة العرب لم يحيوا في المجال التداولي الأوروبي حياتهم في مجالهم الخاص، فإذن لا يمكنهم أبدا أن يتبينوا خصوصيته الإشارية على وجهها الإبداعي، ولا بالأولى أن يتحققوا بها تحقق المبدعين.

والثاني، أنه **لا قدرة للمتفلسف على الإبداع بغير أن تزدوج عنده الشمولية العقلية** التي تنهض بها العبارة **الخصوصية الأصلية** التي تنهض بها الإشارة، والخصوصية الأصلية لفلاسفة العربية ليست هي خصوصية المجال التداولي الأوروبي، وإنما هي خصوصية المجال التداولي العربي، **فيتعين عليهم أن يضعوا فلسفة فيها من الخصوصية العربية على قدر ما فيها من الشمولية العقلية.**

ولما فات الفلسفة العَنْقاء ــ أو الفلسفة الدوارة ــ هذان الشرطان : «التحقق

بالإشارية الأوروبية» و«استثمار الإشارية العربية»، ضلت طريقها إلى الإنتاج الجديد والعطاء الصحيح، هذا الإنتاج أو العطاء الذي لا يمكن أن تنهض به إلا الفلسفة الحية ـــ أو الفلسفة الفوارة ـــ، لأنها تتحقق بالإشارية الأصلية التي يفرزها المجال التداولي العربي، وتستثمرها خير استثمار في تقرير الشمولية العبارية متى وضعتها من عندها أو في تبليغها متى نقلتها عن غيرها.

وحتى تزداد يقينا من صحة ما ندعيه هاهنا، نقوم بتخصيص فرضيتنا العامة تخصيصات ثلاثة تناسب أقسام الكلام الفلسفي المذكورة، وهي : «المفهوم» و«التعريف» و«الدليل»، ثم نتولى إثبات كل واحد منها على حدة.

فنقول : إن لكل قسم من هذه الأقسام الثلاثة عباريةً خاصة وإشاريةً خاصة؛ أولا عبارية المفهوم هي مدلوله الاصطلاحي، أما إشاريته، فينبغي أن تكون مدلولا غير اصطلاحي، والمدلول غير الاصطلاحي هو ما نسميه بـ «**المدلول التأثيلي**»، والمقصود به **جملة العناصر الصرفية والدلالية** التي تصاحب المعنى الاصطلاحي للمفهوم الفلسفي من غير أن تدخل فيه كجزء منه، مثل **المدلول اللغوي والصيغة ومضمونها والتقابلات والتلازمات والاستعمالات** داخل المجال الذي يُتداول فيه اللفظ الموضوع لهذا المفهوم؛ ثانيا، عبارية التعريف هي مضمونه التقريري الذي يُبيِّن طبيعة الشيء المعرَّف، أما إشاريته، فينبغي أن تكون مضمونا غير تقريري، والمضمون غير التقريري هو بالذات **المضمون التمثيلي**، والمقصود به **جملة العناصر التشخيصية والتشبيهية** التي تصاحب تعريف المفهوم الفلسفي من غير أن تدخل فيه كجزء منه نحو **الأمثلة والمقارنات والتشابهات**؛ ثالثا، عبارية الدليل هي بنيته الاستنتاجية، أما إشاريته، فينبغي أن تكون بنية غير استراتيجية، والبنية غير الاستنتاجية هي بالذات **البنية التصويرية**؛ والمقصود بها **جملة الصور الخيالية والاختراعية** التي تصاحب الدليل الفلسفي من غير أن تدخل فيه كجزء منه، مثل **المجازات والاستعارات والقصص**.

وعلى هذا، تصير فرضيتنا العامة فرضيات أو دعاوى ثلاث خاصة هي : «فرضية المفهوم الحي» و«فرضية التعريف الحي» و«فرضية الدليل الحي»؛ فلنمض الآن إلى صياغة مضمونها والتدليل عليها واحدة واحدة.

2 ـــ فرضية المفهوم الحي

نصوغ فرضية المفهوم الحي على الوجه التالي :

• يأتي عقم المفاهيم في الفلسفة العنقاء من كون جانبها الاصطلاحي لا يستند إلى الجانب التأثيلي وأيضا من كون الجانب التأثيلي المترجَم ينتقل فيها إلى رتبة الاصطلاح؛ وفي المقابل، تأتي إنتاجية المفاهيم في الفلسفة الحية من كون الاصطلاحي يستند إلى الجانب التأثيلي وأيضا من كون الجانب الاصطلاحي المترجَم ينتقل فيها إلى رتبة التأثيل متى تعذر إيجاد مقابل له.

تقتضي هذه الدعوى أن نبين كيف أن الفلسفة العنقاء، على مستوى مفاهيمها، فلسفة غير تأثيلية، بينما تكون الفلسفة الحية فلسفة تأثيلية بحق.

لقد ذكرنا أن الجانب العباري المميز للمفهوم الفلسفي هو مدلوله الاصطلاحي وأن الجانب الإشاري المميز له هو مضمونه التأثيلي، كما ذكرنا أن من أهم عناصر هذا المضمون التأثيلي ما يسمى بـ «المدلول اللغوي»؛ والغالب على الفلاسفة ـــ غير فلاسفة العرب ـــ أن يوظفوا هذا المعنى اللغوي في تحديد المعنى الاصطلاحي لمفاهيمهم وفي توسيع خطابهم فيها كما إذا حدد أحدهم (أي «هيدغر») مفهوم «اللوغوس» اليوناني، أي «الكلام» (أو «اللغة») بناء على مدلوله اللغوي المزدوج : «الوضع» و«الجمع»، فقال : «اللغة هي الوضع الجامع»، ثم دخل في تشقيق الكلام بصدده، مستثمرا هذين المفهومين الجديدين كما إذا أخذ من مفهوم «الوضع» معنى «الإلقاء بين اليدين» ومن مفهوم «الجمع» معاني «الالتقاط» و«التكديس» و«الادخار»، وهكذا دواليك (من أراد التوسع في هذا، فليرجع إلى كتابنا : **القول الفلسفي : 1. المفهوم والتأثيل**).

ويقوم الفيلسوف بهذا التوظيف من غير أن يجد حرجا أو غضاضة في ذلك، ولا أن يشعر بالحاجة إلى التنبيه عليه، إلا أنهم يتفاوتون فيه كثيرا، فمنهم المُقلُّ الذي لا يتعدى الطبقة الأولى من المدلول اللغوي، ومنهم المُكثر الذي لا يقف عند طبقة مهما ارتقت، ومنهم المقتصد الذي قد يتجاوز الطبقة الأولى من غير أن يطلق العنان لهذا التداعي اللغوي؛ وعلى اختلافهم في هذا التوظيف الإشاري، فإنهم يأتون بالعجيب الذي لا يملك المرء إلا أن يندهش له، وبالطريف الذي

لا يسعه إلا الأخذ به، لاسيما إذا كان غير مستحضر لهذه الأصول اللغوية أو كان غير عارف بوجودها ولا بالألسن التي يتكلمونها.

1.2 ـــ الفلسفة العنقاء والجمود على الجانب الاصطلاحي من المفهوم

أما أهل الفلسفة العنقاء من العرب، فوضعهم وضْع الذي لم يتفطن إلى هذه الأصول وقد لا يعرف لغات الذين استثمروها، بل وضْع الذي غابت عنه تماما حقيقة وجود هذا الاستثمار في الممارسة الفلسفية عند أهلها المجتهدين؛ فلما رأوا ماجاء به هؤلاء الفلاسفة من عجيب وطريف وقد خفيت عنه أسبابهما، لم يكن مِثْلُ عجبهم عجب، حتى استصغروا أنفسهم واستقلوا قدراتهم، ولم يكن مِثل استطرافهم استطراف حتى يئسوا من أن يضاهوا هؤلاء، فاندفعوا يتلقفون منهم كل ما قالوا كما لو أن قريحتهم لا تعد لها قريحة ولا صوابهم يساويه صواب، لا يميزون فيما يتلقفون بين ما هو عبارة عقلية تعم «الأوروبيين» وماعداهم، فيفيدهم النظر فيها والبناء عليها، وبين ما هو إشارة خيالية تخص «الأوروبين» من دون سواهم، فلا يفيدهم الاشتغال بها إلا على سبيل الاطلاع على ما يختص به غيرهم.

وأفضى بهم هذا الوضع إلى ارتكاب أخطاء مختلفة نتج عنها الجمود على ما نقلوه، نذكر منها خطأين أساسيين :

أحدهما، أنهم أخذوا بالمعنى اللغوي الإشاري للمفهوم الفلسفي الأوروبي على اعتبار أنه جزء من مدلوله الاصطلاحي العباري، بحيث رفعوا ما كان في لسان «الأوروبيين» مدلولا لغويا إلى رتبة المدلول الاصطلاحي في لسانهم العربي، الأمر الذي حذا بهم إلى أن يُضفوا عليه ما حقه أن يختص به هذا المدلول الاصطلاحي من أوصاف «العبارية» و«المعقولية» و«الموضوعية» و«الشمولية»، فضاقت إمكانات تصرفهم فيه بما لا يقاس، إن لم تتلاش كليا؛ والأصل في المدلول اللغوي أن يكون محل تصرف، مادام أنه معطى إشاري يخص مجاله التداولي.

والثاني، أنهم تركوا التفلسف في الصلات الممكنة بين هذا المجموع المدلولي الأوروبي وبين المدلول اللغوي للفظ العربي الذي أنزلوه عليه، بل نصحوا بصرف هذه الصلات التي لا يمكن، في نظرهم، إلا أن تشوّش على هذا المجموع الأوروبي، بحيث نزعوا عن هذا اللفظ العربي أسباب اتصاله بالمجال التداولي التي تمده بالحياة

والحركة، فصار عبارة لا إشارة معها، وصورة لا روح فيها، أي مجرد صيغة يمكن أن تسد مسدها أية صيغة أخرى من صيغ اللغة، وإلا فقد يكون الرمز الصناعي أولى من هذا اللفظ في النهوض بوظيفته في هذا الوضع الجديد.

وهل العقم إلا هذا التجميد للطاقة الدلالية للمفاهيم الفلسفية العربية وتعطيل فعاليتها التأثيلية !

2.2 ـــ الفلسفة الحية وتوظيف الجانب التأثيلي من المفهوم

وعلى خلاف هذه الفلسفة العنقاء، فإن الفلسفة الحية تجعل الجانب التأثيلي للمفهوم الفلسفي العربي أمرا لا يستغني عنه جانبه الاصطلاحي؛ ويتجلى ذلك في المظاهر التالية :

أولها، الأخذ بالمدلول اللغوي للمفهوم الفلسفي العربي وبناء المدلول الاصطلاحي عليه، وضعا وتوظيفا؛ فالفيلسوف الحي لا يكتفي بأن يجد وجوها من المناسبة بين المدلولين، حتى يجلب المشروعية لاستعمال اللفظ الذي استعمله لهذا المفهوم، بل **يدخل في خلق فضاء فلسفي حوله من خلال حقله الدلالي، مقارنا ومفرّعا وموسعا،** كما إذا أخذ مفهوم «الكلام»، فإنه لا يكتفي فيه بمعناه الاصطلاحي الذي هو «القول»، بل أيضا يربط هذا المعنى بمعناه اللغوي الذي هو «الشَّق» ويأخذ في التفلسف في العلاقة بينهما، بحيث ينظر ما الذي يقوم، حقيقةً، بالشق ؟ أهو ذات المتكلم أم هو ماهية الكلام نفسه أو هو الشيء المتكلّم فيه ؟ وما الذي يتلقى، حقيقةً، الشق، أهو ذات المستمع أم هو ماهية السمع نفسه أو هو الشيء المسموع ؟ ثم كيف يمكن أن يكون للقول شق ؟ وماذا يشق ؟ وعلى أي وجه يشق ؟ وهل يشق ابتداء أو بواسطة ؟ وما الغرض من الشق ؟ الخ ؟ ثم يمضي إلى استشكال الصلة بين مدلول «الشق» و«الاشتقاق»، وكذا الصلة بين مدلول «الشق» و«التشقيق» كما في التعبير : «شقَّق الكلام»، بحيث يرجع في النهاية معنى قولنا : «الكلام يتشقق» إلى معنى قولنا : «الشق يتشقق» أو «الكلام يتكلم»؛ وهل هذا المعنى إلا ما أدار عليه «هيدغر» فلسفته في اللغة بكاملها ! ثم قد يوسع دائرة تأمله، ناظرا في أي نوع من أنواع الشق يكون «الشق الكلامي»، هل هو من جنس «الجرح» الذي فيه ألَم أو من جنس «الخرق» الذي فيه شدة أو من جنس «الفلْح» الذي فيه أخدود أو من جنس «الانفلاق» الذي

يصحبه نور أو من جنس «الفطور» الذي هو شقٌّ من لاشيء، الخ ؟ كل هذه الأسئلة وغيرها كثير تفتح آفاقا في التفلسف يقع بها تجديد الطاقة الدلالية للمفاهيم العربية التي تدور في حقل «الشق»، فضلا عن أنها تكشف عن خصوصية في تناول إشكالية «الكلام»، فيها من الطرافة والإبداع قدر ما في وجوه التناول لهذه الإشكالية التي قد يأتي بها الفلاسفة في لغات أخرى كما فعل «هيدغر».

والثاني، تعيين المدلول اللغوي للمفهوم الفلسفي الأوروبي والاشتغال به على نفس الطريقة التي يُشتَغَل عليها بالمفهوم الفلسفي العربي، وهاهنا حالتان إثنتان : إما أنه يوجد في اللسان العربي مدلول لغوي يقابل المدلول اللغوي للمفهوم الأوروبي، وإما أنه لا يوجد فيه؛ فإن كان الأول، فلا إشكال، لأن اشتغال المتفلسف الحي به يكون هو عين اشتغاله بالمدلول اللغوي للمفهوم العربي ؛ أما إن كان الثاني ــ أي لا وجود للمدلول اللغوي المقابل في اللسان العربي ــ فإنه يتخير أشبه مدلول لغوي عربي به، ثم يتصرف به تصرفه بالمدلول اللغوي المطابق، بحيث يبني عليه المدلول الاصطلاحي حتى ولو دعا ذلك إلى الخروج بهذا المدلول عن تمام معناه في لغته الأوروبية، لأن المطلوب في التفلسف الحي ليس هو حفظ المفهوم الفلسفي على ما هو عليه في أصله ــ أي الجمود عليه ــ وإنما تفعيله بأقصى ما يمكن من أسباب التداول العربي.

والثالث، استبدال المدلول اللغوي مكان المدلول الاصطلاحي للمفهوم الفلسفي الأوروبي؛ وهاهنا أيضا حالتان : إما أنَّ ما يتحقق في اللغة اصطلاحا يتحقق في اللسان العربي لغويا، وإما أن المقابل العربي للمفهوم الفلسفي الأوروبي يتعذر وجوده لغة واصطلاحا، سواء بطريق المطابقة أو بطريق المشابهة؛ فإن كان الأول، فلا إشكال، لأن واجب المتفلسف الحي، حينئذ، لا يزيد على تعاطي الاستشكال الفلسفي لمدلول مقرر تداوليا؛ وإن كان الثاني، فإنه يشتغل، لا بالوضع المباشر والمتعسف للمقابل، لأن ذلك لا يُنتج عند المتلقي فهما ولا بالأَوْلى استنباطا، وإنما يشتغل بالتقريب غير المباشر له عن طريق جملة من المدلولات اللغوية أو المتداولة، حتى يستأنس به المتلقي، فيعمل بهذه الجملة من المعاني عما بالمعنى الواحد، ويجوز أن تكون في هذا الجملة زيادة معنى، لأن ذلك أدعى إلى التفلسف والتوسع.

وهل حياة المفهوم الفلسفي إلا هذه الحركة في المدلولات الاصطلاحية التي يبعثها الوصل بالمخزون الدلالي والرصيد التأثيلي للمفاهيم الفلسفية العربية !

3 ـــ فرضية التعريف الحي

نص هذه الفرضية هو كما يلي :

- **يأتي عقم التعريفات في الفلسفة العنقاء من كون جانبها التقريري قد لا يستند إلى الجانب التمثيلي أو يستند إلى جانب تمثيلي غريب عن المجال التداولي للمتلقي؛ وفي المقابل، تأتي إنتاجية التعريفات في الفلسفة الحية من كون جانبها التقريري يستند بالضرورة إلى الجانب التمثيلي أو ينتقل عن جانبه التمثيلي الأصلي الذي لا يوافق المجال التداولي للمتلقي إلى تمثيل يوافق هذا المجال.**

تقتضي هذه الدعوى أن نبين كيف أن الفلسفة العنقاء، على مستوى تعريفاتها، فلسفة غير تمثيلية، بينما تكون الفلسفة الحية فلسفة تمثيلية بحق.

لقد أشرنا إلى أن الجانب العباري المميز للتعريف الفلسفي هو مدلوله التقريري وأن الجانب الإشاري المميز له هي مضمونه التمثيلي، كما أشرنا إلى أن هذا المضمون يتكون من جملة الأمثلة والمقارنات والمشابهات؛ والغالب على الفلاسفة ـــ غير فلاسفة العرب ـــ أن لا يكتفوا ببيان معنى المفهوم الفلسفي في صيغة جامعة للصفات المميزة له ـــ أي بتقرير معناه ـــ ولا حتى بتفصيل الكلام في هذه الصفات، بل إنهم يبادرون إلى توضيحه بضرب الأمثلة عليه أو عقد المقارنات بينه وبين غيره أو إيراد تشبيهات مختلفة له، ويحرصون على استقاء هذه الأمثلة والمقارنات والتشبيهات من المعارف المشتركة والوقائع المألوفة؛ وقد تأتي هذه العناصر التمثيلية المختلفة في عقب تقريراتهم التعريفية موشحةً لها أو قد تسبقها، ممهدة لها، حتى إذا استأنس بها المتلقي، سَهُل عليه فهم مضمون هذه التقريرات؛ وقد تكون التمثيلات المستمدة من واقعهم وحاضرهم مناسبات مشخصة لكي يتبينوا هم أنفسهم كيف يضعون هذه التقريرات، وقد يحجمون عن استخراجها بألفاظها، تاركين للمتلقي أمر استنباطها بنفسه، أو متصورين أن هذه العناصر التمثيلية تسد مسد هذه التقريرات التي تبقى مضمرة في السياق؛ وليس هذا فقط، بل إن منهم من يرى أن وجود التمثيل يغني عن طلب التقرير (التعريفي)، لاعتقاده بأن الأول يحتمل وجوها مطلوبة في الدلالة يضيق عنها الثاني، فيكون في إيراد

التعريف صرفا لهذه الوجوه؛ لذا، لا يبني على أمثلته وتشبيهاته تقريرات (تعريفية) مخصوصة، وإنما يبني عليها أمثلة وتشبيهات أخرى، خارجا من مثال إلى مثال ومن تشبيه إلى تشبيه (مثلا «فتجنشتاين»)؛ من هنا يمكن أن نستخلص **أن الفيلسوف قد يستغني عن ممارسة التقرير (التعريفي)، ولكنه لا يستغني أبدا عن ممارسة التمثيل، بحيث إذا وُجد من المتفلسفة من يدعو إلى عكس هذا أو يفعله، فلا يكون إلا سالكا مسلكا يميت التفلسف في النفوس ولا يحييه.**

1.3 ـ الفلسفة العنقاء والجمود على الجانب التقريري من التعريف

هذا بالذات وضع أصحاب الفلسفة العنقاء من العرب، فإن تمسكهم بالتقريرات التعريفية شديد، لكن ضيقهم بالتمثيلات كان أشد، وذلك لسببين على الأقل، **أحدهما** أن التقرير عندهم هو وحده الذي يميز الممارسة الفلسفية، بما أنه عبارة والعبارة هي المطلوبة فيها؛ أما التمثيل، فهو عنصر كمالي لا ضروري كما لو كان يُستروح به من عناء النظر المجرد، قد ينفع وجودُه المبتدئين، ولكن لا يضر عدمُه المنتهين، وقد يكون حذفه أَوْلى من ذكره، لأنه بمثابة انقطاع في تسلسل التعريف أو تشويش في بيانه؛ **والسبب الثاني**، أن أكثر التمثيلات التي تتضمنها النصوص الفلسفية الأوروبية تكون غريبة عليهم، نظرا لأن كل ما هو إشاري، على ما تقدم، يكون أوغل في الخصوصية بموجب انبنائه على العناصر التداولية التي تتفاوت فيها الأمم، والتمثيل نوع خاص من الإشارة، فيحمل بعضا من هذه العناصر الخاصة؛ كان فلاسفة العرب لا يطيقون دائما فهم المقصود من التمثيلات، فيسيئون تبليغها أو يؤثرون حذفها، وقليلا ما يجتهدون في الإتيان بتمثيلات متداولة بدَلها.

ويتضح مما قلناه أن موقفهم من التعريف قد يتلخص في وقوعهم في آفتين :

أحدهما، أنهم **فَصَلُوا** بين الجانب التقريري والجانب التمثيلي للتعريف، فلم يكونوا يُعدّون التمثيل قط مقوّما من مقومات التعريف الفلسفي، بل يعدونه عنصرا زائدا عنه قد يفيد في تقريبه لمن لم يتمهر في الفلسفة، لكن الفيلسوف المحقق لا يتوقف عليه أبدا، لأن نظره ينحصر في العباريات وحدها؛فكان أن **قطعوا بذلك على المتلقي العربي طريق استخدام معطياته التداولية في ممارسته الفلسفية**، حيث إن أسباب التمثيل تؤخذ أصلا من المجال التداولي؛ فلو أن هذا المتلقي ينطلق منها

في فهم الجانب التقريري للتعريف، لكان أقدر على هذا الفهم وعلى استثمار ما فهمه بما يقوي ملكته الفلسفية، بل لو أنه تعود أن يتأمل ابتداء في هذه التمثيلات المألوفة، لصار أكثر تهيأ لوضع التعريفات التي تناسبها من عنده.

والثاني، أنهم وقعوا في نقل **تمثيلات تصادم** مقتضيات المجال التداولي للمتلقي العربي، إما جهلا بتعلقها بالمجال التداولي الأوروبي، بحيث يجوز أن لا تصلح في غيره، وإما اعتقادا بأنها أوْلى بالاعتبار من المصادمة التي تحدثها؛ ومعلوم أن فهم الجانب التمثيلي لا يكفي فيه مجرد التواصل معه كما يكفي في فهم جانبه التقريري، بل يتطلب تحصيل التفاعل معه، لأنه معطى إشاري، لا عباري، وبالطبع لا تفاعل مع حصول المصادمة؛ فكان أن انغلقت دون هذه التمثيلات العقول، إن لم تتلقّها بشديد المعارضة التي ما لبثت أن انقلبت إلى معارضة في الجانب التقريري من التعريفات، لاحتمال انطوائه هو الآخر على الشبهات التي انطوى عليها الجانب التمثيلي.

ولاشك أن هذه النتائج السيئة التي تترتب على الخطأين اللذين وقعت فيهما الفلسفة العنقاء، وهما : «عدم إيراد التمثيل حيث يجب» و«إيراد التمثيل الذي لا يجب»، لا يمكن أن يجعل منها إلا فلسفة لا تنتج فلاسفة أحياء في عقولهم.

2.3 ــ الفلسفة الحية وتوظيف الجانب التمثيلي من التعريف

على عكس الفلسفة العنقاء، فإن الفلسفة الحية تجعل الجانب التمثيلي من التعريف الفلسفي العربي أمرا لا يستغني عنه جانبه التقريري؛ ويتجلى ذلك في المظاهر الآتية :

أولها، الجمع بين جانب التمثيل وجانب التقرير في التعريف؛ ليس التمثيل عند الفيلسوف الحي قولا نافلا ولا عارضا، وإنما هو قول لا يقل ضرورة ولا فائدة عن التقرير، بحيث لا يستقيم تمام استيعاب الثاني إلا بتمام الوقوف على الأول، ولا يكتمل التعريف إلا باجتماعهما معا، لأن ما ينقص هذا يكمله ذاك، بل لا يحيا هذا التعريف إلا بتداخلهما، لأن كل واحد منهما يستمد حركته من الآخر، فحركة التقرير تأتيه من البقاء على استمداد عناصره من التمثيل وحركة التمثيل تأتيه من تغير نظرتنا إليه بفضل هذا التقرير.

والثاني، بناء جانب التقرير من التعريف على جانب التمثيل منه : لا يقنع الفيلسوف الحي بالجمع بين التمثيل والتقرير، بل إنه يجعل التقرير تابعا للتمثيل، حيث إن التأمل في التمثيل يكون هو الأصل في وضع التقرير ولو أنه يتأخر عنه عند العرض، فضلا عن أن التمثيل يظل يتسع لوجوه في التأويل لا يتسع لها التقرير الموضوع، وقد تفيد هذه الوجوه في مراجعة مضمون التقرير وتقويمه؛ وحتى إذا قُدّر أنْ وضع الواضع التقرير سلفا، فإن التمثيل يكون هو المحل الذي تُمتحَن فيه صحته وتُعرف فائدته؛ بل لو اقتضى الأمر الاستغناء عن أحدهما، لكان الاستغناء عن التقرير أولى، لأن التمثيل معطى واقعي ماثل بين أيدينا والتقرير بناء نظري يأتي من بعده بناءٌ غيره، فيكون إذن تركه أولى.

والثالث، استبدال التمثيل المصادف للمقتضيات التداولية مكان التمثيل المصادم لها؛ المفروض في التمثيل أن يكون مأخوذا من الشواهد والأشباه والنظائر التي ليست موضع نزاع عند المتلقي، لأن تسليمه بها هو الذي يفتح الطريق إلى إفهامه أو إقناعه بمضمون التقرير؛ أما إذا كان التسليم بالتمثيل غير موجود والنزاع موجود، فلا سبيل إلى هذا الإفهام ولا إلى هذا الإقناع، بل نحتاج إلى نقل كلامنا مع المتلقي إلى هذا التمثيل نفسه، لأنه يكون عنده بمثابة تقرير، فنعمل على أن نفهمه له أو نقنعه به عن طريق تمثيل من فوقه، ولا ينقطع هذا التسلسل في التمثيلات، حتى نبلغ تمثيلا لا ينازع فيه، وهو الذي يكون مستوفيا لمقتضيات مجاله التداولي؛ لذا، ترى الفيلسوف الحي يحرص على أن يأتي للوهلة الأولى بالتمثيل الذي يوافق مبدئيا هذه المقتضيات، حتى ينتزع من المتلقي التسليم بتقريره؛ وإذا دعته الضرورة إلى أن يخرج عن هذه المقتضيات، فإنه لا يخرج عنها إلا بأسباب يمكن وصلها بهذه المقتضيات بوجه من الوجوه ولو كان في غاية البعد، لأن هذا الوصل هو وحده القاطع للمنازعة.

وبإيجاز، فإن حياة التعريف الفلسفي لا تكون إلا بتحريك سكونه، ولا تحقق لهذا التحريك إلا بوصل جانبه التقريري بجانبه التمثيلي لكي يدوم على التزود منه بما يوافق التداول العربي ويُيسر سبيل إفادته للمتلقي.

4 ــ فرضية الدليل الحي

نص هذه الفرضية هو كالآتي :

• يأتي عقم الأدلة في الفلسفة العنقاء من كون جانبها الاستنتاجي قد لا يستند إلى الجانب التصويري وأيضا من كون الجانب التصويري المترجَم ينتقل فيها إلى رتبة الاستنتاج؛ وفي المقابل، تأتي إنتاجية الأدلة في الفلسفة الحية من كون جانبها الاستنتاجي يستند بالضرورة إلى الجانب التصويري وأيضا من كون الجانب الاستنتاجي المترجَم ينتقل فيها إلى رتبة التصوير متى استغلق على فهم المتلقي.

تقتضي هذه الدعوى أن نبين كيف أن الفلسفة العنقاء، على مستوى أدلتها، فلسفة غير تصويرية، بينما تكون الفلسفة الحية فلسفة تصويرية بحق.

لقد أسلفنا أن الجانب العباري المميّز للدليل الفلسفي هو عنصر الاستنتاج وأن الجانب الإشاري المميّز له هو عنصر التصوير كما أسلفنا أن التصوير يشمل كل إنتاجات الخيال الصريح كالمجازات والاستعارات والحكايات؛ والغالب على الفلاسفة المجتهدين من غير العرب أنهم لا يتوقفون عند مجرد الإتيان بالأدلة تلو الأدلة في إثبات دعاويهم، ولا حتى عند عرضها بطريق أشبه بطريق العلم الرياضي الذي يُعد نازلا أعلى درجات اليقين، بل إنهم لا يلبثون أن يتوسلوا في إثباتها أيضا بطرق هي إلى الممارسة الأدبية أقرب منها إلى الممارسة العلمية؛ وحتى أولئك الذين يكونون منهم على تام الاقتناع بيقينية الطريقة الرياضية، يجدون الحاجة إلى بيان ما يدَّعون بطريق فيه من الصور الخيالية نصيب كبير (مثال «أفلاطون» و«ديكارت») ولو أن بعضهم يحتج لذلك بكون الطريق الاستنتاجي منهج تركيبي يصلح لخصوص المتفلسفة، بينما الطريق التصويري منهج تحليلي يصلح لعامة الناس؛ وقد يتعدون حد الخوض في المجازات وترشيح الاستعارات إلى وضع الحكايات واقتباس الأساطير التي تدور في مجالهم أو أن ينشئونها من عندهم؛ بل إن منهم من لا يرى الاستنتاج أوْلى من التصوير في بيان مقاصد الفلسفة إن لم يكن يرى أن التصوير يفضله درجات، فيندفع فيه بغير حسات («نتشه»)؛ ولا نجد هذه الأساليب البيانية عند أولئك الذين أقروا بها وتعاطوا عن عمد لها، بل نجدها حتى عند أولئك الذين حملوا عليها وظنوا أن واجبهم أن يخلّصوا الفلسفة منها («لوك» و«باركلي» و«هيوم»).

1.4 ـ الفلسفة العنقاء والجمود على الجانب الاستنتاجي من الدليل

أما أهل الفلسفة العنقاء من العرب، فإنهم على وجه العموم يرون في الأمثال والرموز خيالات، والخيالات خلاف الحقائق المطلوبة، فلا ينبغي إذن الاطمئنان إليها، ولا بالأولى الطمع في معرفة هذه الحقائق بواسطتها، إذ هي لا تليق إلا بذوي البصائر المحجوبة أو الأفهام المحدودة كجمهور العوام، حتى جعل بعضهم رتبة الأنبياء الذين يتوسلون بها في تبليغ دعواتهم دون رتبة الفلاسفة؛ أما الخواص ذوو العقول الثاقبة والفطر الفائقة من الفلاسفة، فهم أغنى من أن يتوسلوا بها في مداركهم، إذ تكون عنصر تشويش عليهم، لا عنصر تبيين لهم، ولا يليق بهم إلا طريق لا تخييل فيه ولا تصوير، أي طريق استنتاجي خالص.

إلا أن هذا واحد منهم، وإن كاد أن يكون على رأيهم، لم يكتب على نهجهم، ألا وهو ابن طفيل في رائعته الخالدة : «حي بن يقظان» ! إذ جاءت هذه القصة في بديع التصوير الذي كاد أن يغني عن التدليل كما قد يغني التمثيل عن التقرير (في باب التعريف)، حتى كأنها تقوّم مسار الإيغال في التدليل المجرد الذي انزلق إليه سابقه ابن الصائغ؛ لكن، واسفاه، سرعان ما طمر هذا الأسلوب التصويري في التفلسف لاحقُه ابن رشد الذي استهواه طريق الاستنتاج المنطقي بما لم يستهو من تقدموه مع أنه لم يقم بشرائطه في أكثر ما كتب ؛ واعتقادنا أنه لولا أن ابن رشد سد الطريق الذي فتحه أستاذه، لكان للفلسفة العربية اليوم شأن آخر، ولما دارت دورتها الثانية كما تدور العنقاء، لأن هذا الفيلسوف الحي وصلها بما يجب أن توصل به، ألا وهو أودية البيان العربي ! فهل بعد هذا نعدو طريق الصواب إن نحن قلنا بأن مؤلفات ابن رشد كانت من الفلسفة العربية بمنزلة المحرقة من العنقاء، فبأوراقها احترقت هذه الفلسفة لتدور اليوم دورتها الثانية كما تحترق العنقاء بعيدان الحطب الذي تجمعه !

وعلى كل حال، فقد نجمل موقف المتفلسفة العرب من الدليل في أمرين :

أحدهما، أنه غلب على ظنهم أن الحقائق الفلسفية لا تكون إلا **حقائق عبارية** تُستخرج بتقديم المقدمات البينة بنفسها وإنتاج النتائج اللازمة عنها بطريق **القياسات الصحيحة**، أي بما يسمونه «البرهان»؛ وليس في طرق الاستدلال، على ما يعتقدون، مثل البرهان استغناءً عن غيره واكتفاء بنفسه؛ وقد بالغ بعضهم في

هذا الاعتقاد، حتى كانوا يدَّعونه حيث لا يأتون به وكان ينافحون عنه ولو أنه لا يسعهم إلا أن يأتوا بغيره، مستدلين على أفضليته بما لا يفضله من الأدلة؛ ومع ذلك، كانوا لا يتصورون أن يصاحبه سواه من الاستدلالات؛ وإذا كان هذا حالهم مع ما هو من جنس البرهان، فما بالك بالذي ليس من جنسه مثل التخييل ! فإذن فصلهم بين الاستنتاج البرهاني وبين التصوير الخيالي لا يعدله فصل.

والثاني، لقد زاد من تمسكهم بالعبارية البرهانية ما كانت عليه الترجمات التي وصلتهم وتصلهم من سوء التعبير وسوء الأسلوب، حتى حسبوا أن السبب فيها برهانية الأصول التي تُرجمت عنها؛ وليس الأمر كذلك، إذ كانت الأقوال المبثوثة فيها لا تخلو من المجازات والاستعارات المقصودة وغير المقصودة لأصحابها، فيعمد المترجمون إلى نقلها إلى العربية نقلا حرفيا يفقدها مجازيتها أو استعاريتها وتصبح أقوالا عبارية لا يليق بها إلا البرهان غير المبين ولا تليق إلا به، فيبحثون لها عن وجوه في التأويل تجعلها مقدمات أو نتائج؛ وهكذا، تتحول في أيديهم الأقوال الفلسفية من وضع إلى وضع، فما كان تصويريا في أصله يصير استنتاجيا في نقله.

وباختصار، فلا يمكن لمثل هذين الفعلين اللذين أتاهما أهل الفلسفة العنقاء، وهما : «الفصل بين الاستنتاج والتصوير» و«إخراج القول عن وصفه التصويري إلى وصف استنتاجي»، إلا أن يقطعا عن الدليل الفلسفي الأسباب التي تجعله يترسخ ويتوسع في الخطاب الفلسفي العربي.

2.4 ـ الفلسفة الحية وتوظيف الجانب التصويري من الدليل

على خلاف الفلسفة العنقاء، فإن الفلسفة الحية تجعل من التصوير عنصرا لا تستغني عنه الوظيفة الاستنتاجية للدليل الفلسفي إن لم يصلح أن يقوم مقامها في بعض السياقات، ويتجلى ذلك في مظهرين أساسيين :

أحدهما، أنها تَعتبر في الدليل الفلسفي قبل كل شيء **صلته باللسان الطبيعي** الذي يَرِد به، إذ لا دليل فلسفي بغير لسان طبيعي؛ ومعلوم أن الألسن **تختلف في إشارتها** كما تختلف في بنياتها اختلافا يزيد أو ينقص، بحيث إن اتحاد المضمون العباري للدليل بينها لا يكفي في حصول تمام الاستفادة منه وكمال الاقتناع به، بل يجب أن يتشكل هذا المضمون على مقتضى الخصوصية الإشارية لكل لسان لسان، حتى تثبت له مشروعية الانتساب إلى هذا أو ذاك من ألسن العالم المتعددة،

وإلا كانت اللغة الصناعية ــ نحو اللغة الرياضية ــ أكفى في النهوض بهذا المضمون الشمولي؛ فعلى هذا، لا يكون الدليل الفلسفي دليلا حيا حتى تزدوج بنيته الاستنتاجية المشتركة ببنية تصويرية خاصة.

والثاني، أنها تُقدّم التصوير على الاستنتاج؛ فلا نزاع في أن التصوير تُتوسل به في توضيح الاستنتاج، ووجود الوسيلة متقدم على وجود مقصدها؛ لذلك، قد تعرض حالات يكون فيها الاستنتاج متعسرا إدراكُه أو مستغلقا فهمُه على المتلقي، إما لركاكة تركيبه أو لإيغال تجريده، فيكون أنفع لهذا المتلقي أن نبلّغ هذا الاستنتاج إليه على مقتضى التصوير؛ وتتمثل الحالة الأولى في المترجمات الفلسفية، فكثيرا ما *تزيد ركاكة الصورة التعبيرية للدليل فيها صورته الاستنتاجية تعقيدا وتغميضا*؛ وبدَل أن يزداد بها المتلقي إقبالا وارتياضا على التفلسف، يزداد بها إدبارا عنه وامتعاضا منه؛ لذا، يجتهد الفيلسوف الحي في أن يستبدل مكان هذا الاستنتاج المعوج تصويرا يحفظ هذا الإقبال ويحقق الارتياض العقلي المطلوب؛ وتتمثل الحالة الثانية في النصوص الفلسفية التي تتشبَّه بالنصوص العلمية الدقيقة، بحيث نحتاج إلى تهييء المتلقي على التدريج إلى تقبلها وتعقلها، فيضطلع المتفلسف الحي بذلك عن طريق تصويرات متتالية بعضها أقل إشارة وخيالا من بعض، حتى يشارف أدناها أفق العبارة، حتى إذا اطمأن إلى أن المتلقي قد استعدت قريحته للتجريد المطلوب، ارتحل به إلى الممارسة الاستنتاجية الصريحة، وقد أضحت في غاية المناسبة لما استأنس به من التصوير الجميل.

وعلى الجملة، فمن خلال المظاهر الإشارية المختلفة : التأثيل والتمثيل والتصوير، يتبين أن غرض الفيلسوف الحي هو أصلا التوصل بالأسباب الكفيلة بتفعيل المفاهيم والتعاريف والأدلة الفلسفية في ذهن المتلقي العربي، بحيث كل ما يحول دون هذا التفعيل يقع استبعاده وكل ما يفضي إليه يتم استخدامه؛ ومعلوم أنه لا أسباب أضمن ولا أقرب في حصول هذا التفعيل من الأسباب التي تكون بين يدي المتلقي والتي تدور في مجاله التداولي؛ فلذلك، يكون الفيلسوف الحي أحرص من غيره على الأخذ بأقدر الأسباب التداولية على إحياء القول الفلسفي في العقول.

5 ــ النتائج العامة

والآن وبعد أشبعنا الكلام في كيفيات الخروج من القول الفلسفي الدّوار إلى

القول الفلسفي الفوَّار، لا يبقى لنا إلا أن نستخلص النتائج العامة التي قد تكون لنا بمثابة المعالم العامة للطريق الذي يمكن أن نسلكه لكي نُشفَى **من الدُّوار الفلسفي الذي أصاب العقل العربي.**

1. لا حياة للفلسفة العربية ــ ولا فوران، بل لا ثوران ــ ما لم يقع فيها وصل العبارة بالإشارة في كل مستوى من مستويات القول الثلاثة، أي وصل الاصطلاح بالتأثيل على مستوى المفهوم ووصل التقرير بالتمثيل على مستوى التعريف ووصل الاستنتاج بالتصوير على مستوى الدليل، لأن في هذا الوصل وصل القوتين معا : التعقل والتخيل، ولا حياة لفكر الإنسان بغير اجتماعهما وتقادحهما؛ والأخذ بالتعقل وحده يفضي إلى إيغال المتفلسف في التجريد الذي لا يتحرك، حتى لا واقع محسوس ولا حاضر ملموس، ولا ينبغي أن يرتمي فيه إلا من تمكن في قوة التخيل وتمهر في التفلسف عن مقتضاه؛ والأخذ بالتخيل وحده يفضي إلى إيغال المتفلسف في التجسيد الذي لا ينطق، حتى لا عقلَ ناظر ولا عمل منظور، وهو مطالب إلى أن يخرج إلى العقل والعلم، إلا أن يريد الخروج عن طريق الفكر والدخول في طريق الشعر؛ والفلسفة العنقاء ماتت، وإذا عادت إلى الحياة، فلابد أن تموت ثانية، لأنها نبتت في الأرض العربية من غير لقاح الخيال وسماد الإشارة التي تكتنزها هذه الأرض، وكل نبات هذه حاله لابد أن يكون نباتا نَكِدا يعطي القليل، ويغدو هشيما تذروه الريح.

2. لا حياة للفلسفة العربية ــ ولا فوران، بل لا ثوران ــ ما لم تزاوج فيها بين الخصوصية الإشارية والشمولية العبارية وتجعل كل واحدة منهما خادمة للأخرى، لأنهما لا تتعارضا بينهما كما تتعارض «الذاتية» و«العالمية» أو «الهوية» و«الكونية»، إذ التعارض لا يكون إلا بين شيئين من نفس الوجه، في حين أن الخصوصية إشارية والشمولية عبارية، بحيث قد يكون الشيء الواحد عباريا من وجه وإشاريا من وجه؛ ويمكن أن تخدم الخصوصيةُ الشموليةَ متى زودتها بأسباب تثبيت مضامينها في العقول وانتزاع المعارضة لحقائقها من النفوس، لأن النتاج الكلي يحتاج دائما إلى اللبوس المحلي، فلا شمولية إلى حد الآن متجردة عن كل خصوصية، إلا أن يأتي يوم تصير فيه الإنسانية أمة واحدة لها زمان واحد، وهو ما لا مطمع فيه لطامع، لأن الأصل في وجود الإنسان الاختلاف وليس الاتفاق؛ كما يمكن أن تخدم الشموليةُ الخصوصيةَ متى أمدتها بأسباب توسيع وجوهها وتنويع أشكالها،

لأن العبارة متى تمكَنت في الأذهان، أمكن التصرف فيها وإلحاقها بالإشارة، فتتسع قاعدة الإشارة وتزيد طبقاتها؛ فمعلوم أن العبارة تواصلية معرفية والإشارة تفاعلية وجدانية، والارتقاء من التواصل المعرفي إلى التفاعل الوجداني ضروري لحصول الإبداع، والفلسفة الحية غرضها الأول أن تبدع وتفور حيث لم تبدع الفلسفة العنقاء التي قد تدور، ولكنها أبدا لا تفور.

3. لا حياة للفلسفة العربية ــ ولا فوران، بل لا ثوران ــ ما لم يقع وصلها بالأدب العربي في مجموعه، **فلابد لها من المرور من الطور الإشاري**، لكي تستمد منه كيفيات الخروج إلى الطور العباري، وإلا كانت في خروجها إليه تخبط خبط عشواء، فلا تهتدي إلى الإقناع ولا بالأولى إلى الإبداع ولا تُهدي إليهما؛ فلا فلسفة ــ إن جاز لنا هذا التعبير المستحدث ــ يمكنها أن «تقفز» على هذا الطور كما «قفزت» عليه الفلسفة العنقاء، فعوقبت بالعُقم؛ ومعلوم أن الأدب هو مستودع الإشارة الذي لا ينفذ، فينبغي إذن لكل فلسفة عربية، متى أرادت أن تحيا ولا تموت، أن تستأنس بأجمل وأجل أساليب الأدب العربي في الإشارة، حتى إذا استأنس بها المتفلسف العربي، أمكنه أن يبني عبارته على مقتضياتها، فتأتي هذه العبارة موصولة وموصّلة معا، فيكون مضمونها أغنى وتأثيرها أنفذ؛ لكن الفلسفة العنقاء العائدة لابد أن تموت مرة أخرى، لأنها طوت الأدب العربي طيا ومحت إشارته محوا، خارقة بذلك القاعدة المقررة بأن **الفلسفة أولها أدب وآخرها علم**.

4. لا حياة للفلسفة العربية ــ ولا فوران، بل لا ثوران ــ ما لم تجتمع في أقوالها أبعاد الزمان العربي كلها، ماضيه وحاضرِه ومستقبلِه، ولا يَحْبَل بالزمان إلا بيانُ الإشارة وحده، أما بيان العبارة، فمقتضاه أن يعلو على الزمان والمكان، لأنه يطلب ما هو أبدي لا مرحلي، وما هو كوني لا محلي؛ وإذا كان الأمر كذلك، فقد بان **أن الماضي العربي لا يمكن أن يدخل القول الفلسفي إلا بواسطة الإشارة التأثيلية، إذ تؤخذ عناصرها من موروث الأمة، وأن الحاضر العربي لا يدخله إلا بواسطة الإشارة التمثيلية، إذ تؤخذ عناصرها من مفعول الأمة، وأن المستقبل العربي لا يدخله إلا بواسطة الإشارة التصويرية، إذ تؤخذ عناصرها من مشروع الأمة**؛ والفلسفة العنقاء ولو عادت إلى الحياة، فلابد أن تموت ثانية لأنها ظلت تحمل زمانا غير زمان العرب الذي يضمن لها البقاء لو أنها حملته، مدعية أنها فوق الزمان.

5. لا حياة للفلسفة العربية ــ ولا فوران، بل لا ثوران ــ ما لم تتغلغل في التداول اليومي، لأن ذلك هو الشاهد على انخراطها في حياة الناس والجالب لثقتهم بمنفعتها والضامن لتجددها واستمرارها؛ غير أن مِثل هذا التغلغل الفلسفي لا يكون إلا بشرطين : **أحدهما، أن يكون الشيء المتغلغَل فيه ذا بال**، أو يكون موصِّلا إلى ما هو ذو بال، لأن القشور لا يمكن التغلغل فيها، وإنما يُتغلغل في اللبوب؛ ومن الأشياء اليومية قشور لا تتسع لأن يتوغل الفكر فيها، وإن أثارت جلبَة الإعلام من حولها؛ ولا يكون الشيء اليومي لُبّا صريحا يستحق أن نبادره بالتغلغل فيه حتى تظهر فيه الزمانية العربية، بحيث يكون حاضره فاتحا لماضيه على مستقبله أو قل أن يكون مفعوله فاتحا لموروثه على مشروعه؛ **والشرط الثاني، أن يأتي هذا التغلغل على وجه ليس فيه نقل أو تقليد** ولو جاز أن يكون فيه قياس أو تشبيه؛ فليس في الأشياء أخص من الشيء اليومي، بل لكل واحد من الأشياء اليومية خصوصيةٌ تستدعي اعتبارها في الحكم عليه، ولا يتحقق ذلك إلا ببذل أقصى الجهد في تبيُّن ما يميزه عن سابقيه، **فالأصل في كل شيء يومي أن يكون له اجتهاده الفلسفي** المناسب له، ولا يجوز إلحاقه بشيء آخر ولو كان داخلا في مجال تداوله إلا بدليل يؤيد هذا الإلحاق، فما بالك إذا كان خارجا عن هذا المجال وداخلا في آخر قد يحمل زمانية تعارض زمانيته ! والفلسفة العنقاء لابد أن تموت ولو عادت إلى الحياة كما كانت، لأنها لا تبحث في تداولي يومي، وإنما تبحث عن تداولي **أبدي**، والأبد عندها هو أن تختلف الموت والحياة اختلاف الليل والنهار، بمعنى موت تخلفها حياة وحياة يخلفها موت.

وبعد هذا الذي ذكرناه من شأن فلسفة تميت ولا تحيي وأخرى، بضدها، تحيي ولا تميت، لا يبقى إلا أن نرفع الإبهام المقلق الذي دخل على عنواننا المحيِّر : «ماتت الفلسفة لتحيا الفلسفة»، مع أن الفلسفة ليست إلا إقلاق وتحيير ! فتقول بدَله : «**الدوار الفلسفي والفوارة الفلسفية**».

خوسيلينو

محمد الهرادي

مرّ خواكين، الملقب بـ «الروخو»، بعد صلاة الفجر بقليل، على باب الجامع. وكنا شبه نيام ونحن نسير في اتجاه المسيد لمحو سور القرآن التي حفظناها البارحة عن ظهر قلب، ثم رأينا خواكين يسحب عربة عتيقة تصدر أنينا ممطوطاً وهو يعبر الزقاق الذي مازال مضاء بمصابيح خافتة، وحين حاذانا توقف قليلا وفحصنا بعينيه الضيقتين، وأطلق ضحكة عالية أفزعت الحمام النائم في علية المسجد، وكنا شبه نيام، واستأنف سيره وهو يغني هذه المرة، دافعا عربته نحو مزرعة الخنازير..

حين ابتعد خواكين الملقب بـ «الروخو» بضعة أمتار أطلقنا جميعاً أصواتنا لنقلّد الخنازير : خووور. خووور.. لكن أصواتنا لم تثر اهتمامه، وحين صاح أحدنا مناديا خواكين : ميديو ميترووو.. توقف الرجل القصير في الحال ولوّح بيديه مهدّداً. كنا نعلم أن خواكين لا يحب أن يعيره الأطفال بميديو ميترو (النصف متر)، ومع ذلك واصلنا هتافنا الجماعي : ميديو ــ ميترو.. ميديو ــ ميترو... ثم ركضنا موزعين على الدروب المعتمة للمدينة النائمة، قبل أن نلتقي في المسيد لنعاود يوماً آخر من اللعنات ولسعات قضيب الفقيه التي تأخذ معها قطعة من جلودنا كلما لامسنا قضيب السفرجل المرفوع فوق الرؤوس.

* * *

لا يدري معظمنا أين كان يبيت خواكين الملقب بـ «الروخو» (الأحمر). فقد كنا نراه يجمع فضلات المنازل التي كانت هذا الصيف مجرد طماطم عفنة وقشور بطيخ ويضعها في صندوق العربة ذات الأنين الممطوط. وكان يعبر أزقة المدينة وقت القيلولة متجها إلى الفينكا المملوكة للضون طونيو لوبسي في أطراف المدينة ويبقى هناك حتى الغروب. وبعد ذلك، شاهدناه في حانة الكابامينتو (المعسكر) التي حفر على بوابتها الصخرية شعار (جميعا من أجل الوطن). ولم يكن ممكناً

أن نلج الحانة، لأي سبب، ولكننا كنا نعبر بوابتها المشرعة وجلين لنسترق نظرة إلى خواكين وهو يردد أغاني خوسيليتو، ذلك الفتى الأندلسي، ثم وهو يرفع كؤوس النبيذ الأبيض إلى السماء محدقاً في سقف الحانة، ولسانه لا يفتر عن شتم فرانكو، والفلانخ، وكل الخونة الذين أهانوه.. في نوبات غضب لا تتوقف، ولا تثير في الزبناء غير الاشمئزاز، المشفوع بضحكات ساخرة، وبصيحات احتجاج، تؤدي في النهاية إلى دفعه خارجاً، حين يستأنف غناءه المجروح.

* * *

وكنت أعلم أين كان يبيت خواكين، ولأني اكتشفت ذلك بمفردي فقد اعتبرته سرّاً شخصياً ينبغي حفظه في مكان أمين ـــ وأنا الذي كنت أتسلق السلم المؤدي إلى سطح الدار كل ليلة بخطوات هرّ، وأسترق السمع إلى أغاني خوسيليتو الصادرة من مكان ما، لم أكن أعرفه في البداية، ولكني تأكدت أنه صادر من هناك، حيث تقيم ماريسا، بائعة التذاكر في سينما بيريس كالدوس، كل مساء...

* * *

ويومياً، كنا، حين نبتعد، نصيح بأصواتنا السخيفة : ميديو ميترو، لنجعل خواكين يغضب، ولنستمع إلى قائمة السباب التي كانت تبدو، لأول وهلة أنها موجهة إلى السماء الظالمة، وكل مساء، بعد أن نحتال على بعضنا أو على أمهاتنا الشحيحات، نأخذ البسّيطة التي فزنا بها ونتجه إلى بوابة السينما، حيث ماريسا، فتاة أحلامنا، وموضوع رهاناتنا على من يستطيع معرفة لون عينيها.

كنت أعلم أنني لن أستطيع الوصول إلى معرفة لون عينيها، ومع ذلك أراهن، ولذلك أقف بعيداً أنتظر أن تشرع السينما في عرض أشرطة (كانتيفلاس) المضحكة، وبعد أن يخلو البهو تماماً من رواد السينما أجد نفسي أمامها وجها لوجه، أحدق في عينيها بذهول، وهي تتساءل : كي باسا ؟ كي باسا ؟.. وأنا مجرد طفل أبكم.

بهذه الطريقة كنت أعرّفها بنفسي، ولكنني حين أتسلل إلى سطح الدار، وأتخطى الجدران القصيرة الفاصلة بين الأسطح المتقاربة، يصل إلي صوت خوسيلينو، وأعرف إذ ذاك أنها هناك، تدير الفونوغراف وتترنم وتتلوى في فراشها وحيدة، وكنت أعلم أن خواكين ليس هناك، ولن يأتي إلا بعد منتصف الليل، ولن يوقظها حين يراها نائمة في حضن أغاني خوسيليتو، بل سيوقف صوت

الفونوغراف، وسيغطي جسدها الفتي، دون أن يمسسه، وسيقول لنفسه، لو كنت كاتوليكياً حقيقياً كنت سأحكي كل هذا للكورا (الراهب)، وكيف وجدتها، وكيف فكرت فيها... آه.

سيحكي خواكين كيف فكر فيها لأنها ابنة أخته التي قدمت من إسبانيا وحتلت هنا في قاع بلاد «المورو» دون أن يستطيع إنقاذها، أو إرجاعها، أو حتى قتلها.. ولكن خواكين مجرد أحمق وبائس، يقف في السطحية الضيقة للمنزل حافيا كي لا يوقظ ماريسا، ويضطر لاغلاق فمه ليمنع نفسه من السعال كي لا يوقظ ماريسا، وتساءلت مع نفسي : هل تعلم ماريسا أن خواكين يحبها مثل كلب وفيّ، وأنها أصبحت دمية مقدّسة ؟

* * *

كانت تمر أسابيع دون أن نصادف خواكين في طريقنا، ومن جانبي، كان برد الشتاء يمنعني من التسلل إلى السطح العلوي والقفز عبر سطيحات الجيران كي أصل إليها لأستمع إلى أغاني خوسيليتو، لكنني حين أصادف خواكين في زقاق مقفر، لا يوجد فيه إلا هو وأنا، كنا نبتسم لبعض، نرفع أيدينا، ونتبادل التحية :

— hola !.
— hola !.
— oyenino, a donde vas ?
— al infierno..

ويضحك خواكين شاهراً أمام وجهي أسنانه الصدئة، ثم ينسحب خلفي ببطء، جاراً عربته اليدوية التي تفوح منها رائحة مقززة، لا أدري كيف يحتملها خواكين طيلة النهار، ولا أدري كيف يتخلص منها كل مساء، فيبدو مثل تيس صغير متورد، ولعل ذلك يحدث بفضل بضع كؤوس من البلانكو التي يشربها كما تشرب الأرض العطشانة المياه السماوية.

وربما تصالح الكثير منا مع خواكين لهذا السبب أو ذاك، فلم نعدم نخيفه بحركاتنا الشيطانية الصبيانية، ولم نعد نصيح خلفه مرددين : ميديو ميترو، ميديو ميترو، كما يفعل الصبيان الصغار، وربما كبرنا على ذلك بما فيه الكفاية، فأصغرنا تجاوز الثانية عشرة من عمره، وأكبرنا تحوّل من صبي مشاغب إلى فتى عاشق دفعة واحدة، لكننا ندرك، بشكل غامض، أن هذا التحول في علاقتنا مع خواكين ليس

لهذا السبب أو ذاك، بل تم بسبب ماريسا، معشوقتنا المشتركة، وموضوع خيالنا الفاسق، والرومنتيكي، معاً، وكنت محظوظاً بما فيه الكفاية، لأن (مي نوبيا)، كما كنت ألقب مارسيا، كان يجمعني بها شيء آخر، وهو حبنا المشترك لخوسيليتو.

لكن حدثاً هاماً كان يوجد خلف هذه المصالحة، فقد نالت بلادنا الاستقلال، وأخذ البايسانو، والتريسيو، والكوارديا سيفيل، ينسحب من المدينة تباعاً، ثم جاء الملك وفتح الحدود بين الشمال والجنوب، ولأن مدينتنا الهادئة توجد على الحدود، فقد غزتنا الوجوه الجنوبية البدوية، وأصبحت وجوه الغرباء تملأ الأزقة والدروب، وتكسّر شيء خاص فينا بعد أن قرر طونيو لوبيس مالك مزرعة الخنازير الرحيل مع بناته، ومعنى ذلك، أن خواكين سيبقى بلا عمل، وأن ماريسا لن تستطيع البقاء.. بدورها.

* * *

كان الليل السهران لفصل الصيف يقتض نسمات باردة تنعش ليالي السّهّاد، وحين تهب تلك النسمات المشبعة بمسك الليل يرفع المرء رأسه إلى السماء ليشاهد النجوم المتلألئة. وبالطبع، لا يستطيع أحد عدّ النجوم التي بدا أن أعدادها تكاثرت مع اقتراب منتصف الليل، وحين شرعتُ في عدّها لم أشعر بالدوار الذي أخذ يلف رأسي، وها قد أيقظني من هذا الدوار غناء خوسيليتو الذي بدا لي مرة أنه يتكىء على شجرة نارنج مزروعة على حافة طريق صخرية في إحدى مقاطعات الأندلس، وقد حوّلها ضوء القمر إلى طريق بيضاء صامتة، وحيناً آخر، يبدو لي خوسيليتو يجرّ حماره الأندلسي الأشهب عابراً تلك الطرق البيضاء ليخترق قرية إثر أخرى، حيث يهب الأطفال والشيوخ والعذارى لسماع صوته الملائكي، وليقتسموا طعامهم معه...

ولكن الغناء توقف فجأة، كما توقفتُ عن عدّ النجوم، والتفتت نحو جهة الصوت، ورأيت ماريسا تطفىء الأضواء وتخرج إلى الشرفة للتأمل بدورها القمر، وتساءلت : هل أستطيع أن أصل إلى ضوئها الساهر عبر ضوء النجوم في السماء ؟ هل ماريسا هي نجمتي الضائعة، أبحث عنها ولا أجدها ؟

* * *

مرت دورات من الزمن بدت فيها المدينة الراكدة أشبه بخلية نحل، وهناك حركة

لا عهد لنا بها جعلت وجوها عديدة تختفي ووجوها أخرى تغزو طمانينتنا الوديعة، وكانت عصابتنا التي أخذت تحفظ مقطوعات من أشعار خوان رامون خيمنيس، وتتأبط كتاباً ما لأونامونو، بعد أن ودعت المسيد والتحقت بمدرسة الكَروبو، تجتمع من حين لآخر أمام سينما بيرس كَلدوس في انتظار أن تظهر ماريسا خلف الطاقة، وكانت حفلة الزوال لهذا الأحد مميزة لأن العرض الرئيسي هو لصاحبنا خوسيلينو. وكنا نناقش مشكلة خطيرة وهي كيف يمكن لخوسيليتو أن يبقى صغيراً إلى الأبد، ونحن نكبر، لماذا لا يكبر معنا خوسيليتو ؟ ومتى يتخلص من سرواله القصير ومن طريقة تصفيف شعره الشبيهة بطريقة الأطفال، خصوصاً حين يدع خصلة من شعره الأسود تتدلى على جبهته البيضاء ؟ أسئلة كثيرة لا نجد لها جواباً، ومع ذلك كنا نصيح ونشد بعضنا حتى تنقطع أزرار قمصاننا، لكن، حين ظهرت ماريسا، وحدها، هذه المرة، صمتنا، وهو أمر لا يحدث إلا حين نلتقي بخايمي. أستاذ الإسبانية الذي لا يرتدي سوى أقمصة النصف كم النايلونية، طيلة السنة، ورائحة النبيذ تفوح منه.

ولم تظهر ماريسا خلف شباك الحجز، واندفعنا لحجز تذاكر الدخول وتسلمنا بطاقاتنا من يد عجوز لها مخالب صقر، لكني بقيت متردداً كالعادة، وقلت لرفاقي : هيا، سألحق بكم بعد قليل، ثم بدا لي أن درجة «الخنرال» غاصة بما فيه الكفاية، ودفعت كل ما عندي لشراء بطاقة «بوتاكا»، وأوصلتني عاملة الاستقبال إلى مقعدي في القاعة المظلمة وأنا أكرر اعتذاراتي، وأجلستني في مقعد فارغ في الصف الأمامي، وبعد أن اعتادت عيني الظلام اكتشفت شيئا أذهلني، فقد كانت ماريسا وحدها، بجانبي، تتطلع إلي، مستغربة، بينما كان قلبي يدق، يدق ويدق، مثل طبول مرعوبة في غابة استوائية.

* * *

وعادت إلي شجاعتي، فقد جاورت ماريسا بضربة حظ كانت من صنع القدر، وبدا لحظة أن كل من في القاعة يعرف ماريسا ويتساءل عن الجالس بقربها، وكان أنا، وشعرت بحرارة كفي على ركبتي، وارتعشت حين فكرت أن ماريسا كانت بدورها مرتبكة، ولحسن الحظ، شرع خوسيليتو في الغناء، بينا آناماريا، في الفيلم، تقف وحيدة، وحاولت أن أستمع مرة أخرى، وذهبت بعيداً لدرجة وحدت فيها

نفسي وحيداً مع ماريسا كما هو حال خوسيليتو مع آنّا ــ ماريا في الفيلم. وفي اللحظة التي احتضن فيها خوسيليتو كفّ أنا ــ ماريا، مددت أنا، بدوري، يدي، وأمسكت بكف ماريسا، الهاربة، الخائفة، الوجلة، ولبثنا على هذه الحال فترة حسبت فيها أنني خارج الزمن، وذلك قبل أن تجهز على سعادتنا الصغيرة أضواء النهاية.

* * *

كانت عربة خواكين قد اختفت، وربما تلاشت، بعد هذا الحادث الذي تحول إلى جرح ترك ندبته العميقة في روحي، وأصبحت ماريسا مجرد ذكرى محفورة في القلب حين عادت إلى الأندلس بعد فترة قصيرة من تعارفنا الأبكم، وذات يوم صعدت إلى سطح الدار لأتنسم رائحة مسك الليل بعد أن تخلصت من نصف ثيابي، وأتى صوت خوسيليتو الشجي من مكان ما.. نقياً، نقاء هذا الليل.

كنت أعلم أن الأجساد تبعث من قبورها كما علمني الفقيه، ولكني اليوم متيقن أيضا أن صوت خوسيليتو ينبعث من مكان ما ينتمي إلى سمائنا المشتركة التي تغطينا معاً، نجمتي ماريسا هناك، وأنا هنا.

تولوز

صموئيل شمعون

إلى سمير اليوسف

أنا أحب الله، وأعرف أنه يحبني. ولولا رعاية العلي القدير لربما صرتُ غير ما أنا عليه الآن. ربما موظفا، أو مجرما، أو رياضيا معجبا بجسده بشكل مغفل. ولذلك فإنني دائما أؤكد أن محبتي لله وإيماني به هما اللذان جعلاني رجلا محظوظا لم يقع أبدا في كمين الحياة الروتينية. فالله هو الذي يقود خطواتي، ودوماً في الاتجاه الصحيح.

ففي الأسبوع الفائت، كنت على موعد عمل في مطعم إيطالي. استيقظت من نومي في كراج محطة «أوسترليتز» تبادلت التحية مع عمال التنظيف، الذين يعاملونني دوماً بلطف، فهم حين يرونني مستغرقاً في نومي، يمرون مكانسهم برقة بالقرب من رأسي حتى لا يؤججوا الغبار. كم هم رقيقون هؤلاء المغاربة والأفارقة (عندما يريدون ذلك). استيقظت بنشاط، وأنا أهمس لنفسي «حتى متى تبقى بلا عمل».. وعلى الفور ذهبت إلى حمام المحطة وأخذت دوشاً بعشرين فرنكا وأنا أبتسم للصربية المشرفة على الحمام، ثم توجهت للقاء صاحبة المطعم التي وافقت، عبر التلفون، أن أحل محل صديق لي ترك العمل عندها.

لم يكن يهمني أن أعمل «غسال صحون» ، فمعظم زوجات أصدقائي طالما اعتبرنني «أفضل غسال صحون في التاريخ». كنت أفكر، وأنا أمشي مزهواً، بالراتب الذي سيدخل جيبي في آخر الشهر، وفي استئجار غرفة صغيرة تنقذني من حياة الشوارع، وازعاج الأصدقاء في بعض الأحيان. وعلى مبعدة خطوات من المطعم ذي الواجهة الأنيقة والحديثة، توقفت للحظات، ربما لأعدل من هندامي أو شَعري المزيّت والمصفف للوراء على طريقة مغنّي الأوبرا الايطالية، فجأة، سرى

في جسدي شيئا مثل البرق جعل قَدَمَيّ تبتعدان عن المطعم، وتتجهان صوب منطقة السان جيرمان، لتلقيا بيّ في مقهى «أوشيه دو لأبيي». هناك ظللت أشرب نبيذي المفضل «غاميه» (في ذلك اليوم، قال لي سائح أمريكي بعد أن دفع لي بضعة كؤوس : «إن العاطلين عن العمل يعرفون مباهج الحياة وملذاتها، وهم الأقرب إلى رحمة الله وحنانه»).

على أنني، اليوم أقسمت «بالله العظيم أن لا أقترب من السان جيرمان وما يحيطها، على الأقل ثلاثة أشهر، حتى أحسّن أوضاعي الاقتصادية». وهكذا بعد الدوش، غسلت ثيابي مباشرة، وأعدتها إلى صناديق الايداع الخاصة بالمحطة (دولاب ثيابي وأوراقي لسنوات عديدة)، وبسرعة أخذت الميترو وألقيت بنفسي في ساحة الريبوبليك.

«باريس، ليست السان جيرمان فقط» قلت في نفسي.

دلفت إلى «بولفار ماجنتا» الطويل، ورحت أدور على مكاتب (الأشغال المؤقتة) التي تناسب مؤهلاتي، مثل أعمال البناء والدهان والتنظيفات. كنت أستعرض لوائح الأشغال الشاغرة، وأرى نفسي، تارة معلقاً في الهواء وأنا أدهن واجهة بناية مرتفعة ومن هناك أرى الناس كالأقزام. وتارة أرى نفسي أحفر الشوارع، وفي هذه اللحظة يمر من أمامي شبح صديق (دائما ينافسني في الشوارع) يقف للحظات، يشعل سيجارة ثم يخرج من جيبه علبة بيرة، يتأملها ثم أسمعه يقول : «آه، حقاً الحياة جميلة»... وتارة أخرى أجد نفسي أنظف بلاط أحد المكاتب وثلاث موظفات فرنسيات يدخن السجائر ويتحدثن عن ليلة أمس. وفي غمرة تخيلاتي، لم أكن أعرف أن قدميَّ كانتا تنحرفان قليلا قليلاً وتنزلقان باتجاه «بولفار سيباستييول» وتعبران «ساحة شاتليه» ثم «شارع ياليه دو جوستيس» ثم «جسر سان ميشيل» لأجد نفسي في السان جيرمان وتحديداً في مقهى «لوروليه أوديون» واقفاً مع صديقي الجزائري، أحمد.

قبل أن أشرح له مشكلتي، دعاني أحمد إلى كأس من البيرة. وقد بدا لي قلقاً. وبعد أن دعاني إلى كأس ثانية قلت له بصوت مكسور : «آسف، أحمد، إنني في كل مرة ألتقيك تكون أوضاعي صعبة».

«طز بالفلوس، اشرب عشرين كأسا» قال بعصبية، وهو يلقي نظرة خاطفة

نحو يديّ، ثم مدّ لي سيجارة مارلبورو، ما لبث أن سحبها بسرعة : «آسف انت لا تدخن هذا النوع من السجائر». وبعد أن أشعل سيجارته، أضاف بنبرة حارقة : «لقد تعبت من زوجتي ومن باريس. ولم يبق إلا الهرب منهما، من الاثنين معاً. خلاص، يجب أن أهرب.. نعم يجب أن أهرب..»

كنت أجرع بيرتي وأتطلع إلى دخان سيجارته، فأشار أحمد للنادل لكي يأتي بكأسين آخرين.

«أنا أقدرك كثيرا» قال أحمد ثم نظر باتجاه الخارج، وأضاف : «لا توجد في المقهى نوعية سجائرك... الفاخرة» ثم ابتسم وهو يمد لي خمسين فرنكا، أخذتها وهرولت خارجا لأشتري علبة «دنهيل» وحين عدت رفض أن يأخذ بقية النقود، أغمض عينه اليسرى وطبطب على فخذه الأيمن، ففهمت أنه يقصد ثمة نقود كثيرة في جيبه.

«الجزائري لا يترك صديقه في أزمة، أبدا» قال أحمد.

«Je sais» قلت، وأنا أجرع بيرتي.

«اننا أصدقاء منذ عشر سنوات، كما أننا كجزائريين وعراقيين نعيش أوقاتاً صعبة جدا جدا» قال أحمد.

«C'est vrai» أجبت.

نظر إلي أحمد لبرهة، ثم أضاف منزعجاً.

«ما بك !؟»

.«Rien»

«يا دين الرب، كيفاش Rien، نهدر معاك بالعربية وتجاوبني بالفرنساوية»

«آسف جداً، يا أحمد. أنت على حق».

أخرج أحمد سيجارة، ففعلت مثله، ثم جرع ما في كأسه بسرعة. فأنهيت كأسي وقبل أن أتفوه بكلمة (كنت أود الاستئذان)، لكنه قاطعني بأن طلب مشروباً إضافياً، وراح يدخن بألم ويقول «أنا تعبت من باريس، تعبت من زوجتي، نعم عليّ أن أهرب منهما. لو بقيت هنا يوماً آخر، فإنني حتماً سأموت.

لا أستطيع، لا أستطيع أن أتحمل هذه المرأة، الشريرة، لقد أقسمت بقبر أبي وحياة ابنتي الجميلة، انني لن أبقى في هذه الوضعية المزرية. سأسافر إلى تولوز، نعم أنا أحب باريس ولا أحب زوجتي. في تولوز سأكون أسعد إنسان...» ثم أخرج أحمد تذكرة قطار من جيبه قائلا : «هذه هي البطاقة، ذهاب فقط» ثم نظر إلي «ألا تريد أن تسألني لماذا تولوز وليس غيرها ؟»

«لماذا تولوز وليس غيرها ؟»

«لأنني أحب امرأة هناك. نساء تولوز أجمل من نساء باريس. تأكد أن ما أقوله صحيح مئة بالمئة». وبعد أن أنهى كأسه، أخرج ورقة من فئة الخمسمائة فرنك، ودسها في جيبي «أعرف أنك تحب باسكال»(*)، ابتسمت وأنا ألتفت إلى النادل لكي يملأ كأسينا. فقال أحمد : «من الأفضل أن تحتفظ بالنقود، عما قريب ستفتقدني... ولا أعتقد أن هذا المبلغ سيكفيك حتى الصباح... ألا تريد أن تسألني متى سأسافر ؟»

«متى ستسافر ؟»

«غدا فجرا... ذهاب فقط، نعم ذهاب فقط وفي القطار سأغمض عينيّ حتى يخرج القطار من دائرة باريس ومحيطها. ياإلهي كم سأكون سعيدا في تولوز. لا يمكنك ن تتصور ذلك، كم سأفرح وأنا أغادر باريس. أنت تعرف أنني لا أحب باريس. يجب أن أهرب بسرعة، يجب أن أنقذ نفسي من جنون مؤكد. ثمة اتفاق بين باريس وزوجتي على تحطيمي».

«أحمد...»

«نعم»

«حاول أن تعطي زوجتك فرصة أخرى».

«هل جننت، كنت أعتقد أنك تكره العائلة.. لا تحاول أن تلعب دور الإنسان الطيب».

(*) قطعة الخمسمائة فرنك تحمل صورة الفيلسوف الفرنسي بليز باسكال. وكنا نتبادل حوارات مشابهة، مثل : «أنا محتاج إلى مونتسيكو» فيرد الآخر «آسف أستطيع أن أسلفك دولاكروا». الأول 200 فرنك والثاني 100 فرنك.

«انني أقصد يا أحمد، أن تذهب إلى البيت... وأن..».

«لماذا لا تغير عادتك الرديئة..» قاطعني أحمد وهو يهز رأسه بمرارة وألم، ثم أضاف «ما أن وضعت النقود في جيبك حتى صرت تريد أن ترسلني إلى البيت لكي تذهب وتشرب مع أصحابك !».

«أرجوك لا تفهمني غلط».

«أنا أعرفك جيدا، أنت دائما هكذا. تستغل حبنا وصداقتنا، بمجرد أن تعطيك بعض النقود فإنك تختفي.. حميد على حق عندما قال (ادفعوا مشروبه واشتروا له ساندويتشة، وإياكم أن تعطوه كاش)».

طلبت مشروباً إضافياً. فيما ظل أحمد صامتا، وهو يسحب نفسا عميقا من سيجارته وينفش الدخان صوب الأرض، بقوة، ثم بدأ يهز رأسه وهو يردد «أنا لا أحب باريس، لا أحب باريس ولا زوجتي»، كانت سيجارته في يده اليمنى، وفي جيب بنطاله وضع اليد الأخرى، وهو في طريقه إلى المراحيض. أخرجت ورقة الخمسمائة ووضعتها على الطاولة، وعندما مدّ النادل ليأخذ النقود، حدقت في وجهه، فلفتت انتباهي قنينة «الجيمسون» المعلقة وراءه، فطلبت كأساً، ثم أخرى وأخرى...، وبما أن أحمد قد تأخر، فإنني خرجت لأشتري سجائر إضافية. أتذكر أنني دخلت مقهى آخر، ولا أتذكر ما حدث بعد ذلك. فحين فتحت عينيّ بصعوبة شديدة، وجدتني نائما تحت تمثال دانتون الذي كان يحجب عني شمس منتصف النهار. تحسست جيوبي (وهذا أول شيء أفعله حين أنام في الشارع) فشعرت بالراحة، إذ ما أن تلامس يدي القطع النقدية، حتى يرتسم أمامي حمام اوسترليتز العمومي والصربية التي تناولني المنشفة. ومن عادتي أيضا، حين أنام في الشارع، أنني أسير حاني الرأس، كي لا تلتقي عينيّ بعيون المارّة، حتى أبتعد عن المنطقة بمقدار كيلومترا مربعا واحدا. وهكذا خرجت من بولفار السان جيرمان، دخلت شارع دانتون، ساحة السان ميشيل، ثم قطعت شارع هاشيه، لأسير في رصيف مونتبيلو في طريقي إلى اوسترليتز، وهناك رأيت أحمد وزوجته وهما يمسكان بالصغيرة التي كانت تسير بينهما. كنا وجهاً لوجه ولم يكن هناك مهرب من تبادل التحية. ظل أحمد يداعب طفلته، فيما عاتبتني زوجته لأنني لم أزرهم منذ أشهر عدة، ولم تنس أن تضيف انها دائما تحتفظ بعلبتين من «الحمص،

أو اللبلبي كما تسمونه في العراق». فقال أحمد وهو ينظر إلى زوجته «هو هكذا، تصوري انني لم أره منذ الصيف الماضي». فقلت بصوت مكسور «ماذا أفعل، انني أعمل في مطعم إيطالي، من الصباح إلى منتصف الليل». وعندما تبادلنا كلمات الوداع، اقتربت من الطفلة ومسّدت شعرها، فقالت لي بفرح «بابا دعاني إلى المكدونالد..».

لقد شعرت بالفرح وأنا أنظر إلى أحمد وعائلته وهم يبتعدون قليلا قليلا. ورغم انني كنت جائعا بعض الشيء، إلا انني لم أفكر بالمكدونالد، ليس لأني من أنصار «برغركنع» وخصوصا «الدوبل ووير» بل لأنني كنت أود أن أسأل أحمد عن مصير تذكرة القطار، فأنا مثله لا أحب باريس وأريد السفر إلى تولوز، ذهاباً فقط.

دوفيل 1993

الجرادة والضفدع

أبو يوسف طه

هذه القصة :

خصَّني الصديق أبو يوسف طه بهذه القصة منذ ثماني سنوات، مساهمة منه في مجلة كنت أزمع إصدارها يومئذ. ثم شاءت الظروف أن تعرقل ذلك الإصدار. وبقيت بحوزتي هذه القصة (التي أهداني القاص الصديق نسختها الأصلية !)، راقدةً بين أوراقي، ألتذُّ بقراءتها كلما وقعت بين يدي في ما أقلِّب من قديم تلك الأوراق. وها هي اليوم بين يدي القارىء، فكذلك أراد لها صاحبها يوم أهدانيها.

«الجرادة والضفدع» قصة تنتمي إلى أبي يوسف طه انتماء يعلن عن نفسه إعلاناً صارخاً، بالكثير من القواسم المشتركة التي تجمعه بباقي كتاباته، القصصية منها والروائية.

فمن جهة الفضاء القصصي، وظَّف القاص في نص «الجرادة والضفدع» فضاء القرية، الأثير على كتابته. فنحن نجد القرية فضاء لرواية أبي يوسف طه الأولى، كما يعلن عن ذلك عنوانها : «أحداث قرية في حجم الكف»، التي نُشِرَت حلقاتها على صفحات «العلم الثقافي»، في السبعينيات. ونجد هذا الفضاء حاضراً، كذلك، في رواية طه الثانية «الشتاء الضوئي». وتحضر القرية، كذلك، في نصوص المؤلف القصصية، حتى لتكون هي فضاؤها الغالب. فنحن نجد القرية فضاء لقصة «حكاية حب صغيرة»، التي تعرَّض لها محمد برادة بالدراسة في كتابه «لعبة الطفولة والحلم»، وكذلك نجده في نصوص مجموعة طه القصصية «سلة العنب»، ولاسيما في القصص : «يطو»، ص ص 38 ــ 42، و«زمردة»، ص ص 43 ــ 47، و«حضرة الحرام المحترم»، ص ص 61 ــ 65.

وعلى مستوى الشخصية، تحضر في قصة «الجرادة والضفدع» شخصية الطفل،

وهي شخصية أخذت تعرف ما يشبه التكريس في نصوص المحكي الشعري العربي، ومنها نصوص أبي يوسف طه. ونحن نجد الشخصية الطفلية حاضرة حضوراً كاسحاً في نصوص طه القصصية، ومن نماذج ذلك، في مجموعة «سلة العنب»، القصص : زنابق سوداء»، ص ص 33 ـــ 36، و«يطو»، إلخ.

وعلى مستوى الزمن، فزمن «الجرادة والضفدع» زمن طفولي، يوحي بالانفراغ والتوقف. إنه زمن يتجه ارتدادياً إلى الماضي، مغوّراً من ثنايا اللحظة، سيدة هذا الزمن.

وجميعها خصائص جعلها الناقد الفرنسي جون إيف طاديي، سمات لما عرَّفه بـ «المحكي الشعري». وأبو يوسف طه يقف في مقدمة كتّاب هذا اللون من الكتابة السردية الشعرية، رفقة كتّاب مغاربة آخرين، كالمديني، والشركي، والتازي، ومشارقة كأمين صالح، وإدوار الخراط، وإميل حبيبي، وفاضل العزاوي، إلخ.

عبد الرحيم حُزَل

تكفلت والدتي برعاية أختها المصابة بداء السل. لم يكن الداءُ وحده هو الذي ذهب بروائها، بل وزوجُها الضخم الأسمر الذي يخور من الغضب كعجل، استغنى عنها ببرود متناه. كانت هي نفسُها تتوق إلى الانجاب ولم يكن بوسعها أن تفعل شيئا سوى الركون إلى حلم لا يتحقق.

تركها الزوج تجابه بيأس قاتل مصيرها المحتوم... وكان تنبُّهي المبكر يجعلني قادراً أن أرى في تباين خلقتهما أمراً عصياً على الإدراك، وغير ملائم. كم كانت جميلة ووديعة، تفيض بعواطف رقيقة لا تضاهى. كانت تُعزُّني بما لا حدود له، لدرجة أنها تصطحبني إلى الحمّام لأغرق في جو مدهش حيث تغوص أجساد النساء في بخار كثيف، فألاحقهن برغبة مبهمة، وشغف كبير. ولشد ما كان يثير فضولي شكل الأرداف الضخمة، والنهود الكبيرة المندلقة على صدور بعض النساء، فأحسُّ مقدار عنائهن وهن يحملن تلك الأكياس الغريبة. وحينما كنت أنصرف إلى العبث بقلنسوة أيري، كانت خالتي تنهرني برفق ثم تربِّت على فخذي بخفة، وتولجني بين فخذيها الدافئتين لتكشط جلدي بالمحك الحجري.

وأنا منغمس في فيض ذهول سمعت صوتاً ممزقاً، لو كان له أن يتجسد لماثل جوزة مكسورة بمطرقة، يقول :

ـــ ليس من اللياقة اصطحابه إلى حمام النساء !

وبالفعل كنت مرتاباً ومؤخوذاً بملاحظة أسفل بطون النساء حيث يوجد ما يشبه حيوانات شعراء غريبة تجهد في الاحتماء بين الفخذين، وبي رغبة لأعرف لِمَ الأمر على هذه الشاكلة... وحينما أصرخ من جراء فزَعٍ طارىء، تبدّد خالتي الصراخ بزغروداتها الحادة الجميلة. ومن كثرة تلازمنا أصبت بالعدوى، وتقرَّحت عينا والدتي، ومن فرط رهافتها كانت تُصاب بنوبات أثناء النوم فتهب صارخة.

كانت خالتي تزور المنزل بنوع من الإصرار غريب، ولم يكن في إمكاننا أن نراها، لقد تعمّدت ن تأتي شفيفة، مرسومة على عجل في حلكة الدهليز كضوء فنار بعيد، كما تؤكد والدتي التي لم تهنأ وتركن إلى نوم مريح إل بعد أن أضرمت النار في موقد بالدهليز، وأسبلت شعرها الغزير، وبدأت تتمتم :

ـــ لترقدي مستريحة في مقامك الأبدي، فلا أمَلَ في أن تصرِّي على التشبث بالحياة أيتها الأخت الطيبة، ولْتتماسك فوق جثمانك حجارة القبر.

كانت والدتي، في وضعها ذاك، كما لو خرجت من ألسنة اللهب، كابدت كل هذا العناء من أجل ألا تستدرجني خالتي للحاق بها. وبدا عليها ارتياح غامر لما طمأنها الطبيب على صحتي شرط تسفيري إلى البادية، وهو أمر لم تكن تمانع فيه مهما كلَّف الأمر.

غدت أمي متهلِّلة، حيوية ونشيطة، وتطوعتْ عمتي المطلَّقة، وهي سمراء، حادة الطباع، مسترجلة، لترافقني إلى البادية، كانت الأمور تجري بالنسبة لها كما لو كانت في مدار آخر، وأحسسْت برهبة، إذ لا أكن لعمتي أي ود ولاتِّسام سلوكها بالجفاء، فلم ترزَق أولاداً، وكانت مطلّقة منذ فترة بعيدة، ولم تكن تملك مشاعر طيبة إزاء الأطفال.

... الجو قائظ، وعمتي تردفني فوق كتفيها مطوقّة ظهري بيد كيها، وأحيانا تلوذ بظل شجرة. قال الرجل ـــ الذي نبع فجأة ـــ لعمتي كلاماً لا أذكره الآن، ولكنه ودي، إذ أنها بدت منشرحة للغاية، فسارا متحاذيين لبرهة، ثم أمسكني وأردفني أمامه على ظهر الحمار. كان الوضع بالنسبة لي مريحاً لدرجة سهوت عما يدور بين عمتي والغريب بالتفرُّس في الحيوانات والطيور والأشجار. ولما توقَّف الرجل كنا إزاء مجرى مائي. دلَّى الحمار خطمه في الماء.

قالت عمتي :

ـــ لابد أنك ترغب في اصطياد السمك ؟

قال الرجل المتدثر، رغم الصهد، بجلبابه الصوفي :

لا تدع الحمار يزوغ منك.

... واختفى الاثنان معاً خلف بقايا جدار تنهمر فوقه أغصان شجرة تين ضخمة.

بفرح لا محدود كنت أدس يديَّ في الماء الصافي فتهرع أسراب الأسماك الصغيرة فزعة في كل اتجاه، ورغم بذلي محاولات متكرّرة لم أتمكن من اصطياد شيء. كان ذلك يصيبني بخَيْبة أمل، خبطت الماء باستياء، وانصرفت حانقاً باتجاه الكرمة الضخمة، فرأيت عمتي مستلقية على قفاها في وضع جرادة... ورأيت الغريب مندساً بين فخديها في وضع ضفدع يتأهب للنط. رأيت ذلك كأني لم أر شيئا أمر ملتبس حِرْت في الإحاطة بمعناه... وتذكّرْت خالتي، ونساء الحمام العاريات اللواتي تحتمي بين ثنايا أفخادهن حيوانات غريبة، ولم أكن أعرف لماذا تقبع هنا. وسرعان ما غام كل شيء في الضوء اللهب الذي تذرُّه شمس الظهيرة.

الرجل والطائر والطرق

عبد السلام الطويل

الطرق الذي يحتدم، فجرا. ثم يخف بعد منتصف النهار. ليعود فيشتعل ـــ مرة أخرى ـــ في ضراوة. منهمرا من الأعلى، متدرجا على مختلف الحبال الصوتية والسطوح العصبية، بالأزاميل والمطارق والمساحيج والمثاقب الكهربائية.. يخبو عند المساء، رويدا، حتى يوشك أن ينقلب إلى ما يشبه العتاب المجرد. ثم يتهدج، فجأة، فيجمح في اصطخاب متراوح. ليعود فيرق ـــ مرة أخرى ـــ ويترقرق : يغدو خفيضا كالهمس، ناعما كما النجوى...، إلى أن يذوي في آخر الليل. كأن صلحا قد جرى وسلاما قد استتب.

وإذ ينطلق الطرق نهارا، فهو ينطلق دفعة واحدة، في هجوم جماعي، غاشما وشريرا وأعمى، يقوده جحفل من البنائين اللامرئيين الذين تتستر الحيطان على أزاميلهم ومطارقهم الضوئية.

(أجد أن ما يفصلني عنهم، هو نفس ما يصلني بهم : الحيطان والطرق).
ينتقل الطرق في تعاقب : من قرع على الأبواب، إلى خبط على الحيطان، فتثقيب لها، ثم خرق، فتفجير، ففرقعة..، فتطويح بأجساد ثقيلة، آدمية.

البناء قائم، والهدم أيضا، على أشدهما. مع أني لا أرى، إن أطللت، سوى خرابة : أسمع عجيبا ولا أرى طحنا !

(يأتيني الطرق منفردا أحيانا. بعد الظهيرة إذ تتهدل الأشياء وترتخي. أو ليلا حينما تصفو النفس وتتوهج. فكأنما يحس الطارق بوجودي فيلتجئ إلى الحيطان. يتلمسها مترددا في البداية، وكأنما على استحياء. فأقول : لا بأس، سوف يرعوي. أنتظره بلوعة، وبلا جدوى. أحسه قريبا مني جدا، لكنه.. بلا منال، بلا وجه.. محصن ومنيع).

الطرق..،

ثم هجوم الجرافات الشبيهة بالجعارين الضخمة الخرافية، والمثاقب الكهربائية الدائبة أكلا لأعصاب الحيطان.

والرجل ؟

الرجل الذي أراه في النهار بجلبابه، سليما ومعافى، حليق الجمجمة، هو نفس (هل هو نفس ؟) الرجل الذي يئن في الليل، يئن في فجائعية متصلة، حتى يصيب أذنيك بالحمى، وروحك بالتلف، ونَفْسك بالانهيار.

أن يكون هناك رجل عضال، وحش نصف مقتول نصف حي، يخور ــ هكذا ــ في الظلام !

(أتخيله في المنزل المجاور، منتفخ البطن، أحشاؤه مندلقة، وعيونه ــ الجاحظة من الألم ــ تفور بالشرر وبالشر. حينما أنزل للنوم يغدو عواؤه قريبا مني، كأنه يرمقني ولا أراه. وأمسى على يقين، ساعتها، بأن أمراضه قد انتقلت بالعدوى إلى الحيطان، جرت مع المياه وانتشرت في الهواء، وأن الوباء / الألم الساحق / قد طالني ــ قبل ذلك ــ عبر السماع وحده !)

أقول إنى هنا، الآن فوق، في مأمن من الرجل، من الوباء. في حصن حصين وتحت حماية لا تطال. دعه يركض ويعوي، ولأبق حيث أنا، بعيدا عن كل العفاريت التي تعيث فيه خرابا، مصيخا السمع إلى النباح البعيد.. نباح الكلاب عند أطراف المدينة.

(يذكرني الرجل بأكثر النهايات شؤما، بالنهايات التي لا تنتهي أبدا !!).

بهيجة هي الريح التي تهب على الزقاق، ليلا، فتدحرج كل ما تلتقي به في طريقها من علب صفيح فارغة، وأكياس بلاستيك، وأوراق، ومصاريع نوافذ، وأبواب، وغبار.. بهيجة هي موسيقى الساعات، ثم هذا الصمت الذي يعقبها، لو لم..

برغبة فجة ورعناء أريد أن أعرف فقط لماذا، لماذا كل هذا الطرق المبيت والغاصب ؟ وهل ثمة بناء قائم بالفعل أم هدم ؟ وإن كان ثمة بناء، فما الذي تراهم.. «يبنونه» طوال كل هذه السنين ؟! ليس مجرد منزل، بالتأكيد !

يتهاطل الطرق ـــ نهارا ـــ من الأعلى، في غزارة، أو ينبجس من الأسفل مثل النوافير، منبثقا من جدران داخلية، عليا ودنيا، شاهقة وخفيضة، مصمتة ومقعرة. قادحا كالشرر، مندلعا ـــ كالنيران ـــ في كل الأمكنة المحيطة المحاصرة.. وأنا أتضور بردا وحنقا وجوعا.

ـــ إطمئن، قال لي المقدم، سوف أتدبر الأمر. فتفاقم الطرق، صار أكثر من مبيت.

وقال لي الشرطي : اكتب شكاية وسلمها لوكيل الملك.

وقال لي وكيل الملك،

كان وجهي يطالعني من زجاج السيارات، وعبر واجهات المتاجر، مطموس المعالم، مكفهرا من الجوع والغبن والغضب.

ـــ تقول حتى وإن كان بإمكانك أن تصم أذنيك، وتتحمل، فماذا بوسعك أن تفعل في أذني طفليك ؟ تقول حتى وإن كان بإمكانك أن تخرج في النهار...، هذه ليست قضية يتم اللجوء معها إلى قائد، أتعرف ماالقائد ؟! أقصد ما هي مهامه ؟!

ـــ إنها دراهم ياسيدي، وهم أحرار. كلنا أحرار في ديارنا. نحن شعب حر، محكوم عليه بالحرية منذ الأزل. ألسنا شعبا حرا، مستقلا، مسلما.. نعيش في مجتمع حر، مدني، ديمقراطي ؟! وحتى إن سلمنا معك بأنهم لا يتوفرون على رخص، أو على توكيلات، فلا بأس، كل شيء قابل للتسوية، للتفاوض، للحوار. تقول إن ثلاثين سنة، أو أربعا وثلاثين، كانت كافية لبناء حضارة بكاملها وليس لمجرد إجراء ترميمات مزعجة على عمارة متداعية. تقول...، لا. هذه ليست قضية يتم اللجوء في شأنها إلى عامل الإقليم !

ـــ تقول إنك تطالب بلجنة لتقصي الحقائق لأنك لا تعرف فيما إذا كانوا بصدد بناء حقيقي أم هم يجربون أسلحة ويدبرون لمؤامرات ! لا، كفى تخرصات، كفى قذفا في الأعراض !

الذبابة السوداء التي تقطع علي دائما حبل تأملي الأسود، في السكون الأملس

الصقيلِ، تزن. والرجل ــ المبقور البطن ــ لا يئن، بل يخور، مثل وحش أصابه رمح في عنقه. أقول : لو كانوا قتلوه فقط، لو كانوا ذبحوه من الوريد إلى الوريد !

ــ الواقع أنهم لا يملكون تدبير شيءٍ مما تقوله. إنهم لا يفعلون شيئا، طوال عبورهم الصاخب والمهرج، فيما خلا الضجيج. طاقتهم على ابتعاث الضجيج عمياء وجبارة.

رأيت المقاول في النهار. ولمحت سائق الجرافة، وكانت الشاحنات الحمراء تفرغ حمولتها في صخب. وما أن دخلت حتى اقتحم علي الطائر الغرفة. التطم بالحائط. اصطدم بالأواني. دلق كأسا. كاد يقع. اقتربت منه. أجفل مني. تطاير محوما في أرجاء المنزل، تحويما ملحاحا وأعمى. فتحت له باب النافذة. خرجت دخلت. خرجت. دخلت. خرجت. خرجت. خرجت. دخلت.

أقول في نفسي : لعل الرجل يترصدني حينما أؤوب في الليل، ميتا من التعب ومن الخذلان. لعله ينطوي على حدس غامض وشرير بوجودي وأنا أطفئ النور وأحاول أن أغفو لحظة. في أنينه المتوجع، المتظلم، شيء أمض من الألم. أشد من الطرق.

سعال مختنق، تعقبه وحوحة. ثم ما تلبث الحيطان النازفة كلها أن تنفجر بعواء ثاقب في الليل. كأن أسياخا من الحديد تبقر بطنه وقلبه ورئتيه وأمعاءه إلى أن يغمى عليه، ليستفيق بعد لحظة، ليشرع في العواء مرة أخرى، متقاتلا مع الألم الأعمى واللذة العمياء.

طقطقة الأجنحة في التطاماتها المتعاقبة بالحيطان وقد تملكها الرعب والهلع المضيء، لا تهتدي أبدا إلى مساربها.

كان الصغيران قد التحقا بأمهما. (كل الأمور الجسيمة تبدو، أحيانا، قابلة للحسم. فيما عدا الطرق، والأنين، والعزل في الأمكنة البليدة، بين الجدران الكالحة، السمجة، الصماء..)

من أين يأتي كل هذا الذباب الأسود، الحرون، اللعين ؟

«ظهرت الحشرات منذ ما يزيد عن ثلاثة آلاف مليون سنة. واتسم بناؤها بخطين : أولهما وجود هيكل خارجي مما عاقها على تطوير حجمها، وثانيهما أن

لها عددا من الأمخاخ الموضعية، المسماة بالعقد العصبية وليس لها مخ واحد. وبسبب هذا النقص لا يمكن اعتبارها كائنا له شخصية، فهي كائن جماعي، ولذلك لا تصاب بالعصاب».

..، وذات يوم، وفيما أنا أتأمل صورا للصغيربن «نبيل» و «لمياء»، إذا اقتحم علي الطائر الغرفة. التطم بالحائط. اصطدم بالأواني. دلق كأسا، كاد يقع. اقتربت منه. أجفل مني. تطاير مرفوفا في أرجاء الشقة. فتحت له النافذة. فتحت له الباب على مصراعيه.

قرأت في موسوعة أخرى : «يبدو أن الإنسان قد انبثق من الأسماك البدائية التي ظهرت أول ما ظهرت على الأرض منذ حوالي خمسمائة مليون سنة. وكان من بين ذريتها الزواحف التي ظهرت منذ مائتين وخمسين مليون سنة. وكانت الزواحف تشمل، من بين أنواعها العديدة، أضخم حيوان على الإطلاق : الديناصور».

كانت هناك ذبابة تزن في الليل، حامت حول كأس الشاي. حطت على حافته. اقتربت منها، ببطء. ثم أبقت عليها، بغتة، براحتي.

قلت له : حتى الهمس يغدو هنا مسموعا، دعك من الكلام الجوهري.

قلت له : سمعت كل شيء، حتى الهذيانات الداخلية، وعذابات الضمير ناهيك عن الدسائس والمؤمرات التي تحاك في الظلام.

قلت له : أضجرني عزيف الساعات، سعال المرضى بالربو وبالالتهابات الشعبية والرئوية. أضجرني عيار النسوة وحيف الرجال والمياه المتدفقة، ليلا نهارا.. أضجرني الضجر.

قلت له : رأيت كل شيء، ولم أكن أحتاج أن أطل من النافذة المربعة التي يحيط بها سياج من حديد، احتياطا من حجر قد يرمي به الأطفال من الزقاق أو من طيقان منازلهم. احتياطا ربما من أن أطل !

رأيت كل شيء، قلت له، على رغم أنف كل...، ونكاية فيمن وضع السياج حتى لا أرى !

قلت له : لا أخفيك، أحيانا كان يشير الرجل ضحكي إذ تهجم عليه

«العفاريت» ليلا، فيستنجد بالله، سدى. وأحيانا كنت أجد في عوائه ما يشبه العزاء، أو ما يقترب من الأنس ـــ بالرغم من تنغيصه عليَّ ـــ كأنه البرهان الوحيد على...

كان قد قال لي، مداعبا: ما من شك في أن ارتفاع أسعار مواد البناء من إسمنت وآجر ورمل وجبس وحجر وحديد وقرميد..، وأياد عاملة، هو السبب الرئيسي لتلك النهضة في البناء. كما أن ارتفاع ثمن المتر المربع من الأرض هو السبب الرئيسي لكل ذلك الإقبال على شراء الأرض. والعكس ليس صحيحا بالمرة. ولذلك حينما انخفضت أسعار مواد البناء، فقد توقف البناء. كأن انخفاض ثمن المتر المربع من الأرض هو سبب هذا العزوف عن شراء الأرض. وليس للرجل الذي مات أي دخل في الحكاية. أما الذباب، فما من ذباب. لم يكن ثمة ذباب أصلا، لأن آدم وحواء نزلا إلى الأرض من الجنة، والجنة لم يكن فيها ذباب.

هنا، تحت المصباح، إذ يحيطه الليل بظلامه من كل الجهات ـــ كما يحيط المدينة التي تنبح الكلاب عند حدودها القصوى ـــ وفيما كان يحس بأنه صار في مأمن من الوباء، من الوحوش التي كانت تنزل الأدراج بأظلافها وحوافرها، في عجلة واعتداء. وفيما كان ينتظر هطولا آخر للمطر، كان يجري التطويح بأجساد ثقيلة هدامة. يعقبها تدحرج أجسام أخرى، من حديد، مفلطحة وغليظة، أو مدورة ومنبعجة، كالبراميل، تحدث طنينا، ينفلت من الأعلى جرم حاد ـــ على نحو شمعدان أو مبخرة ـــ يتردد له رنين. ثم يقع جرم آخر أثقل، كالنجف، يلقي به السقف على الرخام. يتلو ذلك سقوط أجسام أخرى، من كتل وأحجام متراوحة. يعلو الطنين فيتعاقب وقوع ما يتصوره فؤوسا أو رفوشا أو صولجانات. تحدث دحرجة لمواكين وانهيار لأوان معدنية وخزفية من أمكنة عالية تنتهي بوقوع أدوات حديدية، طنانة ومرنانة، كالمكاييل أو الموازين، من أمكنة أخرى، عالية أيضا.

فظيع عواء الرجل في الليل، لا يئن، بل يخور. مثل وحش أصابه رمح في عنقه.

بلاغـــة

جمال بوطيب

إهداء : إليها والنص نطفة.

قاسية كانت نقرات «ود امبارك» على مقام رصد وتري في حكمها بالعي على آلة «الأورغ»، بلا رأفة شلت» الصدعة «أصابع العازف وأخرست لسان أنامله، وأوحت للوشوشات أن كفى. توحدت الأسماع والقلوب والأبصار، في أذني همس عبد الرحمان : انتبه جيدا لسعيد (يقصد عازف الكمان)، ليستلني من نظرة عميقة في الجسد الأنثوي المنتصب أمام مدخل «البطرس»، لكزني الغريب الجالس علي يساري بمرفقه وقد لاحظ إعجابي بنقرات «ود امبارك» الوترية.

ـــ كان ف الطاليان ورجع، وأضاف راتقا فتق صمتي : الخدمة هنا خير له !

خمنت أن المقام لا يخلو من حنين إلى روما أو طورينو أو البندقية حتى، ولم لا الكابوتشينو وراقصة البالي التي يكون قد صادفها فأفحمه ردفها أو خاصرتها.

ـــ من ؟ قلت.

ـــ ود مبارك.

ـــ أعرف، قلت لأضع حدا لاسترساله في إزعاجي وشغلي عن هيفاء المدخل.

حول «ود امبارك» تحلقت أربعة شيخات أكدن أن الاستنساخ ليس فتحا في عالم الرقص على الأقل : شعر كستنائي، وأنف كالقمح البليوني وفم خاتم هندسة صائغ خارق و...

ـــ أحسننا عندما لم نذهب إلى «بني خيران» !.

قال عبد الرحمن وهو يمد إلي سيجارة دون أن أطلبها منه. فهمت أنه يقصد أن إبراهيم العتابي لم يحسن بذهابه إلى هناك، والحق أنني كنت أجمع من الحفل

كل مثير يجعلني أنجح في إقناع إبراهيم بالندم على عدم حضوره، طبعا دون أن تفوتني مراقبة ذات «اللبة والدواح».

اختل نبض قلبي، وبلغة الشرقي : «توقف التاريخ» عندما لمحتها مرة أخرى، في عقدها الثاني أو هكذا خمنت، آية إلهية لم يحوها كتاب مقدس ولا بشر بها كاهن متمرس كلما رأيت مثلها ــ وإن لم يسبق لي أن رأيت مثلها ــ تبدت لي فكرة الشبه الأربعيني أنأى عن الصواب، لكن كيف السبيل إليها ؟ هجست لنفسي، سهوا منها أو شرودا مني تقاطعت نظراتنا :

ــ كفرت بجمال كل النساء، قلت.

ــ أنا كل النساء، لم تقل.

ــ آمنت إذا.

ــ لا يعجبني هذا التردد بين شك ويقين.

ظنينة أنت !!

سمعت كثيرا مثل هذا الكلام.

ــ هو بوح سيدتي وليس كلاما.

صمت صمتنا قليلا ثم علقت :

عبد لغة أنت لا غير.

أستاذتي أنت وأنا في امتحان، وعلي المريد أن يضع بيضه كل في سلة شيخه.

ــ لا زلت مؤمنا بالكتب ومثلك لا ينفعني.

ولكن سيدتي...

قاطعني حين حط يده على كتفها، التفت، في خدها قبلها وسحبها إلى طاولة قريبة، تعطلت كل اللغات وكل الرموز، وأنقذني «ود مبارك» بصوته الصداح الواعد بعام لا ككل الأعوام. فكرت بها فعلا ! وهي النبية الهادية بقوامها وصمتها.

اختلطت باحة «البطرس» برقص مباغت غابت معه من أمام ناظري، ومعها غاب ما تبقى لي من جلد، أحسست أن شيئا ما تبخر في داخلي بعدما أيقنت

بوجوده. في غياهب طيفها حلق عقلي، لكن الصورة كما كنت أريدها فض سحرها شيء ما.

إليها أشار عبد الرحمان بأصبعه، وهو يقول :

ــ لها أنا وما ملكت.

ــ من ؟! قلت.

أشار إليها مرة ثانية، هي، نعم، هي، ... وتكسر نبل آخر في آخر منطقة سليمة من قلب مكلوم.

قلت : ماذا لو أخبرته ؟

قلت : ليس الوقت متأخرا.

قلت : سيفهمني ؟

قلت : سنختلف.

قلت : من أجلها اختلف حتى معي أنا.

قلت : لك ما شئت. وهي لي.

قل : هذا فراق بيني وبينك.

قلت : حربا أعلنتها.

قال : أنت سطوت.

قلت : ...

قال : .....

قال «ود امبارك» : «العداوة ثابتة والصواب يكون».

قال «ود امبارك» : «وهذي ساعة مباركة فاش تلاقينا».

من قال لك إنها مباركة يا «ود امبارك» لم يرد ولم يبال بسؤالي، بل هز رأسه لرئيس الجوق العصري داخل القاعة إيذانا بإمكانية انطلاقه.

سرت الحياة من جديد في أصابع صاحب آلة «الأورغ» وصفق الحاضرون

للفصاحة المبعوثة في أنامله، عجبت كيف أنه في لحظة أنساهم النقرات الوترية، خرج «ود امبارك» وتبعه سعيد وعلق الغريب الجالس على يساري.

ــ الشقوفا.

جرها من يدها إلى وسط القاعة، راقصها، وبثقة من يعرف أن لقده بلاغة تستعصي على السكاكي والزمخشري وغيرهما كانت ترقص، وبيقين الأنبياء المبلغين كانت تنشر رسالتها دون خوف من أذى أو تكذيب، وبسذاجة المفتون، كنت أنا ــ ومعي الآخرون طبعا ــ أتابع واستعجل التصديق، قفزت إلى وسط القاعة، رقصت أو حاولت، كان مراقصها بيننا، وبيننا والشفاه جافة كانت المبايعة.

* قلت	* قالت
ــ اكتبيني مع من شاهد،	مشاهدة مخادع،
ــ وشهد،	ــ وشهادة مرتاب،
ــ وفتن،	وفتنة أفاك،
ــ وخشع،	وخشوع منافق،
ــ وأخلص.	وإخلاص شيطان.

قلت : ما سبيلي لتوثيق صدقي ؟

ــ قالت طهر قلبك من كراهية مراقصي وتلك أول المراتب.

قالت : أعدة هي المراتب ؟!

قالت : سؤال منكر جاحد، ومثلك تمحي كتابته ولو كانت نقشا.

قلت : ولكن...

قاطعتني :

ــ بلغ قرينك ما قلت لك، وهو يبلغ غائبكم إبراهيم العتابي، والعتابي يبلغ الشرقي والشرقي يبلغ الغربي. التصديق في مذهبنا جماعي، وأنتم تقولون : نفسي نفسي.

أمرت بالتبليغ وانسحبت إلى طاولتها، ودون أن تخون صمتها خطبت في الناس :

«أيها الناس :

سحرت العين، وسهل الخد، ولطف الكف، وأفعم الساعد، والتف الفخذان، وجدل الساقان، ورخم الكلام، وعذب اللثام، وكرم الأخوال والأعمام.

أيها الناس :

جاب «ود امبارك» أرض الحذاء، ورأى فيها سحر النساء، وغنى وشيخاته عن العنق البض والصدر الغض، وأقسم لما رآني أن يعتزل، فلسانه لوصفي لم يمتثل، وباع الأشر والأسنان وطلق الوتر والكمان.

إني ـــ رعاكم الله ـــ سيدة الألوان، بياضي محض كالجمان، ما جعل الله في من عيب، ولا خص خلقي بشوب، غير زرع الشنآن وتفريق الخلان.

أنا نعل الزمان، ومن هواني كنت لرأسه تاجا».

صفق المخطوب فيهم بقلوبهم وتهامسوا أن ليس في ما قالته عيب يذكر. وأبدع الشعراء القصاصون والمؤرخون في سرد حكايتها ومسكوا كلامهم جميعا بعبارة.

ـــ ولم نر فيما قالته عيبا يذكر.

ولا أحد منهم ذكر أن خطيبتهم خذلها الزمان وظلت تتوسل لـ «ود امبارك» كي يشغلها راقصة في فرقته ورفض، وأن العتابي والشرقي وعبد الرحمان والراوي كونوا جوقة موسيقية كانت لها راقصة لم يحوها كتاب مقدس ولا بشر بها كاهن متمرس.

الكتابة والمعرفة والبعد الإنساني

ربيعة ريحان *

كم يلزمني من العمق، كي أفي اللحظة حقها من التكثيف الوازن، وأنا أسترجع في ومضة استذكار، لحظة لقائي بهذا الرجل المحتفى به اليوم.. حينما لم يكن من قبل في الذهن، سوى صورة لمبدع ومُنَظِّر مسرحي، ارتبط اسمه الكريم بفضاء المسرح، وانشغالاته الحارة أساساً.

حسن المنيعي... ذلك الإسم الذي كلما ذُكِر، كان لوقْعه وميض الدعة، واستكانة الوثوق... رجف أوْجَد في الأبعدين، قبل أن يوجد فيمن من هم في دائرة علاقته القريبة، بذخ التقدير له وثراء الإكبار، حين أشاع فيهم مسافات من حسن الكياسة وجميل الملاطفة..

لذا ليس سهواً أن يجمع الكل، في لحظة تكريم، على فرح المبادرة، والسعي إلى خلق ساعات، يزجيها لنا حسه تكرّماً، كي نمده الليلة بما يفيض عنا من غامر نبله، وصدق تبسطه..

قبل أن ألتقي الأستاذ حسن المنيعي ذات سفر إلى مكناس، كان لا يزال حاضراً في الذهن فقط، بصوره تلك، التي تتصدر كتاباته.. وكنت في كل مرة أطيل فيها النظر إلى ملامحه، يحضرني إصرار صحبه وطلابه على التأكيد على منحاه الإنساني وشموخ أستاذيته، تماماً، كما يليق بوجاهة هذه المهنة وإغرائها السمح..

لم نذكر يوماً هذا الإسم العزيز.. حسن المنيعي، إلا وطالتنا شساعة ما يحكى عنه، مما يغري بالسعي إليه، والجلوس لحظات نستدرجه فيها إلى أن يو لم جلستنا تلك، بنشواته المتزايدة، لكل إبداع غني جميل..

(*) هذه الشهادة هي في الأصل كلمة الأستاذة ربيعة ريحان باسم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب في افتتاح الأيام التكريمية للأستاذ المنيعي الذي حضره عدد من أعضاء المكتب المركزي ورئيس الاتحاد.

رجل فنان كما قيل لي.. من كل من عرفني وعرفه.. له مقدرة خرافية على الولاء لكل ما هو باهر.. يعشق الأدب كما يعشق المسرح، كما يعشق التشكيل وكما يعشق الموسيقى. بكل هذا الاستفزاز الرحب، زرته ذات سفر، ولكل ذلك الكبرياء، وأنا قادمة من خريبكة إلى مكناس في مهمة طباعة..

يومها أدركت وأنا أحييه، أن ثمة وجوه، من اللحظات الخاطفة، ومن لمح التحية، تشرع لك سريرة البهجة وألوح القلب..

وحين أدخلنا بيته الصغير، كان يلزمني قدر من الصمت، مطابق تماماً لقدر كتبه ولوحاته، تلك التي تغطي كامل الحيطان، كي أستكنه حجم هذا الإصرار على تأثيثه الباذخ.. لكن وقته لم يكن يسمح بذلك.

كنت قد تركته يحادث صديقه، ذلك الذي كان يعزني، وإلا لما استجاب لرغبتي في التمهيد لزيارة الأستاذ، والسعي إلى لقائه.

وكنت لأول مرة، أحل بمكناس، عوض المرور بها عبوراً إلى فاس، وكانت أولى رغائبي أن أزور الأستاذ حسن المنيعي، وكأنني عبره أتدبر بين صبحين وهم التقرب إلى ما تضج به رحاب هذه المدينة وأمداؤها الصلقة.

لا أذكر ما الذي احتسيته كرمز ضيافة، لكنني أذكر ما أخجلني من كلمات الترحيب والسؤال الحاني عن كتاباتي، ثم ذلك الاستمتاع الطيب بامتدادات حديث رائق ومثير... يومها أيقنت أن لياقة عالية تسكن تعامل هذا الرجل، زاد من وقدتها وقفته الحيية، وهو على منصة تطوان في عيد كتابها الأخير، كي يسلم علي وأنا أشاطره الجلسة، في ارتباك تنظيمي جميل، أتاح لي شرف أن يستقبلني، في التفاتة من يمنحني مقعده، في تلك الوقفة الرجولية النبيلة..

وإذا جلسنا للعشاء حول استطالة مائدة، عمدنا أن تلمنا جميعاً، ضيوفاً ومنخرطين، كنت أستمع إليه، في جدية مرحة، وهو يحدثني عن «أمين» ذلك الذي اعتقدت أنه تلميذه، وهو يلمح في خجل إلى وجله.. من منهما الأولى بأن يوصف بذلك ؟! ليس مهما معرفة من. بل الأجدر أن نتلمس في كل ذلك زهو الورد وعنفوان الانطلاق، من أستاذ يتراشق تفكها جملا إنجليزية مع ذلك الذي لازلت أرى فيه تلميذه.

قد لا أجد الكثير مما يحكى إكراما للذاكرة والذكرى عن الأستاذ حسن

المنيعي، في هذه الجلسة التكريمية، لأن معرفتي به جاءت متأخرة كثيراً. وبالتأكيد لم تسعفني كذلك تلك اللقاءات المتعددة، التي كان الأستاذ وجها حاضرا فيها، في المغرب وخارجه. لكنني أستطيع كأنثى أن أستشعر تلك اللمسات الحضارية، وتلك الدماثة في التصرف، التي نحتاجها نحن كنساء، رفقا بنا، وبأحاسيس التهذيب الصادقة، التي تجعلنا أرق أنوثة، أمام تلك التفاصيل الرجولية ! شكراً للمكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب الذي أتاح فرصة الحديث في هذا اللقاء. وشكراً للأستاذ حسن المنيعي الذي لم يحرم الاتحاد أبداً من حضوره الأكاديمي، ناقداً أدبيا ومنظراً مسرحيا ومترجما، ورجل معرفة، متتبع وواسع الأفق، حسب ما تتطلبه جدية المعرفة ورهانها القائم.

وكل التقدير له أيضا، لأنه لم يبخل يوماً على «مجلة آفاق» بالمساهمة، بما عهد في مقالاته ودراساته، من مصداقية وعلمية، وفي ترجماته من ثقة وموضوعية، ثم بحضوره الفاعل في مهرجانات الاتحاد وأيامه الدراسية، ومتابعة مؤتمراته.

وإذا كنا نحتفي اليوم بحسن المنيعي، الأستاذ الكاتب المثقف الملم التتبع، الذي أثرى بكتبه ساحتنا الفكرية والثقافية والإبداعية والمسرحية على الخصوص، فنحن نشدد أكثر من خلاله على رمزية الإنسان المتواضع، الذي قفز بالأستاذية من خانة الاستعلاء إلى ترفع بممارسات تغني عن كل ذلك الاستعلاء.

باسم الجميع، وبدون إذن خاص، تحية إكبار وامتنان إلى أستاذنا حسن المنيعي، وإلى طيبته وإنسانيته. إلى روح تفكهه ومرحه وانبهاره بكل حالات الحياة الجمالية. وإلى كل ما هو شيق ومثير في دنياه.. حاضنين بالتأكيد في شخصه كل عطائه.

وشكراً لكل من ساهم في توليف جلسة هذا اللقاء، وهيأ لها بالجهد والمحبة كي تكون في كمالها بعضا من كمال هذا الرجل وشموليته.

تجربة البحث والكتابة

أحمد فرشوخ *

بفرح عميق، وحب نبيل، أتشرّف باسم أصدقائكم في فرع مكناس لاتحاد كتاب المغرب، بتحيّتكم تحيّة الوفاء والتّقدير، حيث نستضيف بتنسيق مع مندوبية وزارة الشؤون الثقافية، وبمناسبة اليوم الوطني للمسرح، الأستاذ والباحث والكاتب حسن المنيعي. نستضيفُه لننصت إليه، ونتأمّل أبحاثَه وكتاباته؛ ونستكشف رؤاه في المعرفة والثقافة والحياة. وإذ أشكُر إخوة المكتب المركزي الذين شرّفوا فرع مكناس بتنظيم وقائع وأشغال هذه التظاهرة، في سياق تقليد لقاء الشّهر، أودّ باسم أعضاء الاتحاد بمكناس، تثمين هذه الندوات العلميّة المحاورة لرموزنا الثقافية، بما هي شخصيّاتٌ عميقة الفعل في تاريخنا الوطني، ومستقبلنا الفكري، إذ لا يخفى أن استعادة الذاكرة الثقافية لماضينا القريب وحاضرنا الرّاهن، من شأنها أنْ تمنحنا قُوّة الحفاظ على مكتسباتنا العلميّة، فضلا عمّا تتيحه من إمكانات الجرأة على تطارح قضايانا المصيرية في ضوء شمس السؤال، بعداً عن أيّ تشويش أو مُزايدة.

* * *

إن التأمّل في حسن المنيعي الباحث والإنسان، هو تشخيص للمجرّد في الملموس، وإعادة للتفكير في قضايا المعرفة الأدبيّة المغربيّة الحديثة، تلك التي عايشها أستاذنا حسن بشتّى تجليّاتها وصراعاتها، وسعى للإسهام في ترسيخها وإغنائها. ذلك أن كتاب «أبحاث في المسرح المغربي» الصادر سنة 1974، يُعَدّ إنجازاً علميّاً رياديّاً في حقل الدراسة الأدبية، ونُقلة مميّزة في مجال البحث المسرحي ببلادنا. ولم يكُن أستاذنا لينتشيَ بهذا السَّبْق الثقافي، إذ أنّه واصل تعميق مشروعه العلمي،

(*) كلمة مكتب فرع اتحاد كتاب المغرب بمكناس، والتي ألقاها الأستاذ أحمد فرشوخ بوصفه كاتباً عاماً للفرع.

من خلال الكتابات والأبحاث، والمداخلات، والمقالات، والترجمات، والمحاضرات. فَلنا إذن من شخصيّة أفقه الفكري، ما يؤكّد علاقة العمل الأدبي بالكتابة والقراءة والحياة.

* * *

يطرح المشروع النقدي لأستاذنا حسن، الكثير من الإشكالات والقضايا النظرية والمعرفيّة، التي يصعُب تدقيقُها ضمن هذا المقام. ولاشك أن أسفاره المتعدّدة في حقول الكتابة، تستدعي التّخصُّل بِحَذَر منهجي في القراءة والتأويل. فمن سِفر «أبحاث في المسرح المغربي» إلى كتاب «عن الفن التشكيلي»، يُطوّف بنا الأستاذ حسن في رحلات ممتعة، تجوب آفاق المسرح والرواية والنقد والتشكيل والترجمة. يتأمّل، ويستبطن، ويعيد تشييد عوالم التّخييل. يُصغي لنبْض النصوص، مغربيّة وعربية وغربيّة. يمنحُها أُفقاً آخر للبوح بأسرار الجمال، غير آبِهٍ بالرّطانات وبالمُعَمَّى، والمستغلق من غبار الكلام ! وبعيداً عن حرب الاستشهادات والمصطلحات، والوصْفات المنهجية المُغلقة، يجد سبيله إلى النّصوص، يتفحَّص نسيجَها وبناءها، كاشفاً عن أحجار الضوء الكامنة هناك. لا يؤمن، هو، بإفراغ النّصوص من قيمها، ولا إطفاء شعلها المضيئة. ومن ثم يُصحّح أستاذنا الوضع الاعتباري للنص الأدبي عبر مسيرته النقديّة، إذ لا يراه كُتلةً صمّاء دونها نسمَةُ الحياة، أو حجراً محروقاً لا تجرحُه ريحٌ ولا يوقظه حُلمٌ أو وَهْمٌ، ولا تُخالجُه عاطفةٌ أو ذِكرى... بَل يرى فيه دليلا وبنية وقيمة، وبالتالي ضميراً معرفيّاً، يُعتبر من المواقع الأخيرة التي مازال بإمكان الإنسان أن يصون فيها علاقاته مع الحياة، ويُعيد عبرها تقييم الحقائق وتنسيبَها، خصوصاً في مجتمعات تتناسل فيها الأقنعة، وتُستْعارُ فيها الألسنة، وتتكاثر خللَها إدراكاتٌ مغلوطة للذات والعالم.

بهذا المعنى إذن، تعارضُ سيرة الكتابة لدى أستاذنا التّصوُّرَ القائل بأن الإبداع يُكتب من الحياة، والنقد من الكتب، مُثبتاً أن الإبداع يُكتب أيضا من الكتب، وأن النقد يُكتب أيضا من الحياة.

وهكذا، تنتسبُ كتابتُه النقدية لشجرة المتخيّل، من خلال مقاربة منفتحة ومتوازنة، تفيد من التفاعل المُرهف الحيّ مع مُختلف المناهج النقدية، بعيداً عن عزلة النص المفسدة لجدارته بالحياة.

ومن ثمَّ وُلوج المشروع النقدي لحسن المنيعي، مداراً تأويليّاً تتناسَجُ في رحابه منظومات قرائيّة تجمع بين التذوّق والمعرفة والتّقويم والتخييل والتواصل، فضْلاً عن جماليّة الكتابة النقديّة ذاتها، لا باعتبارها قولاً على قول، بل بما هِيَ جِنْس أدبيّ، يترُك رَجْفَةً في الرّوح، ويُخَلّف بَلَلاً في الذّاكرة، جِنسٌ أدبيّ يتوشَّحُ لغةً شفيفَةً، لها قُوةُ البَوْح وصفاءُ الدّلالَه. فضمن هذا المسرى إذن، تحقّق كِتاباتُ أستاذنا مُتعة مُضاعفة : مُتعةَ خطاب علميّ، لهُ حُجّيّة المصادر والمراجع، وصِدقيَّةُ المفاهيم والنّظريات، ومتعة خطاب تواصلي، يُسعفُ على النّشوة والتأمُّل.

* * *

إِسمحوا لي بعد هذا، أن أعَبّر في حضور أستاذنا الذي نَعْتَزُّ باستضافته اليوم، عن عميق ٱرتياحي للدينامية الجديدة التي شهدها فرعُ مكناس لاتحاد كتاب المغرب، إذ نحنُ الآن في موقع تجربة مُختلفة، نَسْعَى بدعْمٍ من اخوتنا في المكتب المركزي لتطوير هذا البيت الثقافي المشترك، وجعله فضاءً مُعَبّراً عن قيمنا ومشاعرنا وأمانينا، ومراجعنا التاريخيّة والاجتماعيّة. ومن هنا حرصُنا على مُصالحة مدينتنا التي تتشرف باحتضان هذا الملتقى، مع ذاكرتها الثقافية المُضيئة والأصيلة، وانفتاحُنا من ثمَّة على مُختلَف الهيئات والتنظيمات والجمعيّات المُنتسبة للمجتمع المدني، الذي نريده متحرّراً في بُناه الذهنيّة، عادلاً في تخيّلاته لصيغ الإبداع والحياة.

وإنه لمن دواعي اعتزازي أن أرى في هذا الفضاء العامر بالذات، تجاوُر أجيال وتجارب وحساسيّات متنوعة، عبّرت بشكل أو آخر عن دعمها لنهجنا الجديد في تدبير الشأن الثقافي بالمدينة. ولاريب أن كل هذا، يؤكّد لمن لازال في حاجة إلى تأكيد، أن اتحاد كتاب المغرب بمكتبه المركزي وفروعه، فضاءٌ للحوار الديموقراطي، ولمبادىء العمل الجماعي، وصوت أصيل وصادق، إنبثق من صُلب الجدليّة الاجتماعية، وحركيّة تاريخ المغرب الثقافي.

* * *

أَوَدُّ في نهاية هذه الكلمة، أن أتوجّه بالشكر الجزيل لكل الإخوة الذين تحمّلوا معنا أعباء تنظيم هذا الملتقى، ولكل الفعاليّات الثقافية التي التفّتْ حول فرع الاتحاد. فلهؤلاء وللأصدقاء الخُلّص، أعبّر عن عميق امتناني على ما بذلوه جميعا

في سبيل إنجاح هذه التظاهرة العلميّة المُضيئة في المشهد الثقافي لمدينتنا ولمغربنا، والتي تَتِمُّ بِفضل أستاذنا ومعلمنا حسن، الذي نتحَلّق حوله جميعا مرّة أخرى، لنُفيد من دروسه في الثقافة والحياة، فإليه نُجزي أنبل التحيَّة وأصدقها.

وشكراً لجميل إنصاتكم.

حسن المنيعي
أو جينيالوجيا النقد المسرحي المغربي

سالم اكويندي

يرتبط اسم الدكتور حسن المنيعي بالنقد المسرحي المغربي ارتباطا طبيعيا حنينا عندما نذكر، الأستاذ حسن المنيعي يتبادر إلى الذهن مباشرة النقد المسرحي بالمغرب. فكيف جاء هذا الارتباط ؟ وهل يمكننا اعتبار النقد المسرحي المغربي وليد اجتهادات الدكتور حسن المنيعي ؟ وهنا نتساءل عن سر هذا الوليد وكيفية ولادته ؟ ثم ألا يتبادر إلى الذهن مرة أخرى أن اجتهاد الأستاذ ينحصر في النقد المسرحي فقط أم أن الاجتهاد ينطوي على ارتباط آخر بالممارسة المسرحية العملية وهي التي ولّدت هذا الاهتمام الذي أصبح معه اسم الدكتور يتماشى مع النقد المسرحي المغربي وكأنه صنيعه وحده ؟ وإذا كانت الممارسة العملية كامنة خلف أي ممارسة نظرية أخرى، فهل كان يحكمها سؤال يتعلق بالمسرح المغربي ؟ حيث يصبح هاجس السؤال دافعا للاشتغال النقدي بما هو اشتغال دراماتورجي وفي مستوياته المتعددة، بما يعني أن اشتغال الأستاذ ينطلق من تصور لمشروع فكري يسعى لبنائه والافصاح عنه، مما يطرح معه سؤال المشروع النقدي في المسرح المغربي أم أن الأمر لا يدعو إلا مجرد الاهتمام والتطلع لاسداء خدمة للمسرح المغربي من موقع النقد، بحيث نصطلح على هذا النقد بمعنى من معاني الدراماتورجيا ؟ وبهذا الافتراض يكون الأستاذ حسن المنيعي دراماتورجيا بامتياز وعندها يكون علينا اكتشاف جوانب أخرى في تماهي حسن المنيعي بالمسرح المغربي وليس النقد المسرحي وحده. وهنا نعاود السؤال في معنائية الجنالوجيا التي صدرنا بها هذه التساؤلات، إذ الغرض منها، الكشف عن سلالة النقد المسرحي المغربي وأصوله الثقافية ومكوناته ومكانة الأستاذ في هذه الشجرة ؟ أم هو الشجرة مادامت

العلاقة : حسن المنيعي جينالوجيا النقد المسرحي المغربي توحي بذلك على الأقل ومنذ النظرة الأولى في خارطة هذا النقد ومواقعيته ؟

إن اهتمامات الأستاذ حسن المنيعي النقدية اهتمامات متعددة ومتنوعة، إذ تتكامل في تعددها هذا وتنوعها، رغم أن الاهتمام النوعي فيها يميل إلى النقد المسرحي، حتى أننا نكاد نختصر هذا التنوع والتعدد في المسرح وكأنه اختصاص مميز في التجربة النقدية بالمغرب، بحيث نتساءل ألا يعني هذا الترجيح أن المسرح يكاد يكون المصدر الأساسي، لكل المفاهيم النقدية بل الفلسفية. مثلما تطالعنا تنظيرات أرسطو فيما ينسب إليه من شعريات، وهنا يكون مِدْماك القراءات النقدية والتحليلية والتي تؤشر في مرجعياتها على شعرية الأرسطية وكيفية توظيفها في تأويلات القراءة لتناسل مناهج نقدية، أم أن هذا مجرد إيحاء أوحى لنا بشدة الأهمية التي تبرز في اشتغالات الأستاذ حسن المنيعي. والذي لا يكتفي في متابعته الحثيثة للممارسة المسرحية المغربية بما يمكن أن ننعته بالتأريخ بل إنه يذهب أبعد من هذا عندما ينحو منحى الاغناء والتطوير عن طريق الترجمة والتي لا تكون ترجمة الترف بل ترجمة الاجابة عن حاجة النقد المسرحي وهي حاجة لا يمكنها أن تتأتى دون متابعة وقراءة وقائع التجربة المسرحية إذ تبرز من خلالها مناحي النقص والذي يظهر جليا فيما ينفتح عليه سؤال المسرح المغربي الذي هو سؤال المواكبة انطلاقا من التأسيس ومعاودته، مما يفترض أن تكون عليه هذه الممارسة والتي تجاوزت أن تبحث عن تأصيلها حيث لم يجد الأستاذ حسن المنيعي ما يصفه به إلا صفة الاشكال ما قبل مسرحية (أبحاث في المسرح المغربي 1974) في محاولته التاريخية الأولى للمسرح المغربي والتي نجدها تحايث ما كانت جريدة السعادة والأمل قد وثقت به هذه التجربة على عهد الحماية، وهاتان الجريدتان هما نفس المضان التي اعتمدها الأستاذ عبد الله شقرون في كتابه فجر المسرح المغربي، إذ كان مصطلح الاشكال ماقبل مسرحية مصطلحا جاهزا ومستدعى من حقل آخر متخلص من سؤال التأصيل في الدخول توّاً في تراكمات التجربة المسرحية المغربية إذ كان لابد للأستاذ من إعطاء هذه المنوغرافية عوض أن يطرح سؤال الأصل والنشأة بما يعتمد فيه من إشكال ميتافيزيقي مادام الحاضر هو المتحكم في صوغ الممارسة المسرحية المغربية وفي ما تحقق تراكماتها، كما أن توظيف هذا المصطلح في توصيف الأستاذ حسن المنيعي يظهر جليا عدم القصد المباشر في البحث عن انتربولوجيا المسرح،

بل الوعي لاحقا عند الأستاذ حينما تخلى عن مثل هذا التوظيف وهذا ما تبرزه لنا كتاباته النقدية الأخيرة والتي تشكل العناصر الأولى لصياغة سؤال المسرح المغربي، والذي هو سؤال كينونة هذا المسرح ووجوده، وهذا الانتقال في توظيف مصطلح الاشكال ماقبل مسرحية نجده يتكرر وفي صيغة أخرى لدى باحث آخر بمعنى الظواهر المسرحية (على عقله عرسان). وهنا نلمس الخلفية الفكرية لنفي معرفة المغاربة بالمسرح بل كل العرب.

غير أن ما سيلي من بحوث ودراسات في هذا المجال لدى الأستاذ حسن المنيعي أو على عقله عرسان يُشكل تراجعا عن مِثل هذا الطرح، مما يجعل الاهتمام الدراماتورجي يتوجه توجها انتربولوجيا في مسألة التأصيل وهنا يكمن اهتمام الأستاذ حسن المنيعي بالمسرح المغربي ورعاية كل التجارب التي تُنْجَزُ فيه، باعتبارها تجارب من أجل مشروع مسرحي مغربي بل وعربي، وكما نلاحظ فإن التوجه، الأخير والذي وسمناه بالتوجه الانتربولوجي ليس إلا البداية لسؤال المسرح المغربي والذي نبحث عن كينونته والتي هي من كينونة المجتمع المغربي الذي يتكون بتكون روافده والتي كانت موجودة أصلا إلاّ أنها في حالة تكون وما يلاحظ في عمليات التحديث والعصرنة المقدّمة كمشاريع مجتمعية ليست إلاّ إعادة لما كان ينجز وتوارى بفعل تعسفات الآخر، والذي هو هنا الاستعمار، حيث جاء هذا الأخير «بدافع» العصرنة والتحديث لاستدماجنا في نظامه، إلا أن هذا الاستدماج لم يكن بالسهولة التي كان ينتظر وخير ما نستشهد به في هذا هو تجربة سياسة الثقافة الشعبية والتي اعتبر المسرح رأس الرمح فيها وهذا هو الدافع لاستقدام لوكا واندري فوزان غير أن المفارقة في هذا الاستقدام اتضحت في مشاركة المغرب في مسرح الأمم بباريس، كما أننا نسجل تعرف المغاربة على تجارب مَسرحِية قبل أن يتعرف عليها الفرنسيون، ونشير هنا إلى التجربة البريختية، حيث يصرح اندري فوزان بقدرات الممثلين المغاربة وتفوقهم في هذا الميدان (المكان في المسرح، تجربة المسرح الشعبي في المغرب CNRS)، إضافة لتصريحات الطيب الصديقي فيما أوصاه به أستاذه جان فيلار جدّ واضحة.

إذن متابعة الأستاذ حسن المنيعي للممارسة المسرحية المغربية لم تكن وليدة اهتمامه الأكاديمي، والذي رفده كثيرا، بل جاءت من ممارسته هو خاصة تجربته

في مسرح الحبول مع جمعية البعث الثقافي بل قبل هذا مع علال الخياري وعبد الهادي بوزوبع، كما أن مواكبته للتظاهرات الوطنية لمسرح الهواة أكدت هذه الرعاية إلى جانب الطيب الصديقي وعبد الصمد الكنفاوي والتي لم تتوقف إلا بعد المهرجان الوطني 16 بالجديدة سنة 1974، إذ كان يتركز في تتبعه هذا على الكتابة النقدية والتي يحظى فيها جانب التعريف وتعميق بعض التجارب المميزة والتنويه بها الشيء الذي أثمر تولد ترسيخ التجربة وفرز نوعي لبعض منها لعل أولها كان مسرح تيمود ومسرح محمد الكغاط انطلاقا من تجربة المرحوم زكي العلوي والخمليشي بفاس ثم مكناس بما أن عملية التعريف هاته لم تقتصر على المسرح المغربي في تجاربه بل فتح آفاق التعريف على التجارب المسرحية العالمية. وهنا سيبرز جانب الترجمة، والتي كانت ترجمة انتقائية وكأنها تتحسس نبض ما يحسه المسرح المغربي ويتطلع إليه حيث كانت ترجمة بعض النصوص المسرحية في هذا الجانب، وكل هذه الاشتغالات تبقى اشتغالات دراماتورجية مما يعطي للأستاذ حسن المنيعي صفة الدراماتورجي بامتياز، ودون حصر معناه الدراماتورجيا في الاعداد والتأليف بل في التحليل والدراسة والتعريف من أجل الاغناء والتطوير قصد دعم التجربة المسرحية المغربية والتي كان من روادها الأوائل ونتذكر تجربة المهدي المنيعي وعبد الواحد الشاوي ومحمد القري الذين كانوا فقهاء فتوجهوا إلى المسرح توجها نضاليا بحكم انتمائهم لتيار سياسي يدعو للحداثة والعصرنة منطلق مقاومة المستعمر تحت وقع الحزب الشيوعي الفرنسي، ولعل في هذا التوجه ما دعا الأستاذ المرحوم علال الفاسي يتبنى طرح فكرة الحركة السلفية ويربطها بالصفة الوطنية التحررية لمناقضة تيار الفقهاء المغاربة في الحزب الشيوعي الفرنسي والذين كان لهم الفضل في جعل المسرح المغربي يلعب دور التوعية والتهيئة من أجل مناهضة المستعمر، بل إن رحاب المسرح أصبح خلية من خلايا هذه المقاومة. حيث نفهم لماذا كان ارتباط التجربة المسرحية المغربية الحديثة بالمدارس الحرة ومن هنا جاءت مشاركة الأستاذ حسن المنيعي ودفاعه عن مقومات المسرح المغربي إذ كان نفس الوازع يتقاسمه مع المرحوم عبد الصمد الكنفاوي والطيب الصديقي رغم أن الأستاذ توجه أولا وبفعل الهاجس الأكاديمي وهو هاجس يخضع لاختيار ذاتي في كتاب أبحاث في المسرح المغربي حيث كان التجميع والتوصيف المونوغرافيا حاضرا في هذا التوجه وكأنه يريد تحديد مرحلته الأولى في النقد

المسرحي والذي لازال يرتبط وينعت بهذه الصفة علما بأنها صفة ضرورية وملزمة مادامت تلعب دور التعريف والتقديم كما سبق وأشرنا إلى ذلك، دون أن نغفل أن التجميع والتوظيف كان منصبا حول الكتابات الفرنسية الاستعمارية عن بدايات المسرح المغربي وهي على كل حال كتابات انتربولوجيا استعمارية لفهم ثقافة الآخر وصورته من خلال هذه الثقافة، وهذا ما كان التصدي له ومن مواقع أخرى ومن ذات الحقل إذ يكفي أن نشير لانتقادات الأستاذ عبد الله حمودي وهي انتقادات مزدوجة للمستعمِر والمستعمَر ونخص هنا المسرحيين المغاربة، ونحن قد لاحظنا الأستاذ حسن المنيعي يتراجع عن توظيف مفهوم الاشكال ماقبل مسرحية مادامت هذه الاشكال بنيات لنظام ثقافي يرتبط بأصول المغاربة وعاداتهم وتقاليدهم، ومن ثمة تعكس تصورهم للعالم وهذا ما تحاوله أطروحات البحث عن صيغة مسرحية متميزة وصناعة الفرجة في المسرح المغربي، حيث لا تيمز إلا لما يمكنه أن يعبر عن اليومي والمعيش، وفي هذا الشأن يعاود الأستاذ حسن المنيعي اختضان ورعَاية التجربة المسرحية المغربية في تنوعها وتعددها معتبرا كل مساهمة في هذا التعدد والتنوع تحقيقا لتراكم في الممارسة المسرحية من شأنه أن يفرز نوعه في المشروع المسرحي المغربي، وخاصة على مستوى النقد المسرحي.

إن سنة 1983 تعتبر سنة تحول نوعي في مسار عميد المسرح المغربي الدكتور حسن المنيعي والتي يسجل فيها دخوله معمدات بناء العرض المسرحي والاهتمام بجانبه الفرجوي بحيث يجعله هذا الاهتمام يصب جهده العلمي على اعتبارات انتربولوجيا تتعلق بكيفية تلقي الفرجة وانتاجها ونتلمس هذا الانتقال فيما يروجه من مفاهيم هي بمثابة أدوات للاشتغال على هذا البناء وكيفية تقديمه وتلقيه مثل : الممثل وجسده وهذا ما يحاول سبر غوره انطلاقا من الارتجال وقوانينه مقدما نماذج عن أصول هذا الفرع من تجارب المسرح العالمي في مقارنتها بما ينتجه المسرح المغربي من فرجات مسرحية وبما تقتضيه مجالية التلقي الرابطية بين تحقيق هذه الجمالية في كل الفنون والاجناس الأدبية وهنا تظهر المناولة الشمولية في استغالات الأستاذ وبما تستدعيه من احالات باروكية حيث سيتحدد مفهوم الغروتيسك أكثر والذي سيكون بمثابة درس أكاديمي يعمل الأستاذ اعطاء تنويعات له سواء فيما ينشده من كتب أو في رحاب الكلية مع طلبة السلك الثالث دون أن يغفل في اشرافه على البحوث العلمية على إعداد مدونة السجل السرد للمسرح المغربي في

بعده الدرامي بنية التأليف مع محمد الكغاط، مفهوم الشخصية المسرحية مع عز الدين بونيت، الاحتفالية والتراث مع مصطفى الرمضاني ثم الجانب العلائقي بين الفلسفة والمرح وتحديد أصول التراجيديا مع عبد الواحد بن ياسر ويونس الوليدي.

وإلى جانب هذه الاهتمامات الأكاديمية يظل حضور الأستاذ في المواكبة والتتبع لتجارب المسرح المغربي عند منطلق المسرح الجامعي والذي أخذ في جهوده بعد التوجيه للجمع بين الدرس الأكاديمي والانجاز المسرحي في مهرجان أكادير حتى لا يبقى الدرس الجامعي في المسرح المدرسي درسا احادي الجانب وكأنه يجيب عن النقيض الحاصل في هيكلة الجامعة والتي يفترض فيها أن تحتضن هنا المسرح وتخرجه من استدماجه بالأدب والابقاء عليه ضمن النظرية الكلاسيكية وإن لم يتيسر ذلك على مستوى أكاديمية للفنون فعلى الأقل في أوراش ومحترفات مسرحية يشرف عليها أساتذة جامعيون في انتظار تحقيق هذا الانتماء لكلية الفنون وبهذا الاهتمام يعيد الأستاذ حسن المنيعي لمفهوم الخاصية المسرحية **Les théâtralités** توهجه واخراجه من الكتابات النظرية إلى حيز الواقع الفعلي، وهذا المفهوم قدم في صيغ عربية متعددة ساهم الأستاذ في نحتها مثل المسرحية والتمسرح لتؤدي غاية الخاصية المسرحية التي تميز المسرح عن الأدب وفك ارتباطه له إلا فيما يحققه نعت المسرح أبو الفنون للاقتراب من تركيبة هذا الفن أثناء الاشتغال عليه وعرضه.

إن جهد الأستاذ حسن المنيعي في إغناء وتطوير الممارسة المسرحية واضحة ومتواصلة لاعطائها المكانة التي تستحقها وحتى لا تبقى ممارسة وتجربة مغمورة...

آسفي 1999/5/12

شهادة في حق الدكتور حسن المنيعي

د. محمد الكغاط

عنونت شهادتي في حق الأستاذ الدكتور حسن المنيعي بكلمة شهادة... لأنني أعتقد أن كل كلمة سأقولها هي بمثابة شهادة في حقه، وربما ترددت هذه الكلمة كثيرا في حديثي هذا... ذلك أن كل لقاء عابر أو حميمي مع الدكتور المنيعي، وأن كل جلسة معه في ملتقى أو ندوة أو مهرجان سواء تعلق الأمر بالمسرح أو بغيره من الفنون تدفعك إلى أن تقول شهادة في حقه... لأنه حاضر في القلب وفي الذاكرة... حاضر في تكويننا وثقافتنا... حاضر في أبي فنوننا... في كل فنوننا.

حاضر بوداعته... بابتسامته... بأخلاقه... بعلمه الغزير الذي ينفقه بكل سخاء وكتبه التي لا يضن بها على كل طالب للمعرفة.

أذكر أنني مرة ــ هنا في مكناس ــ قلت شهادة في حقه... وطلبت من الحاضرين في القاعة أن يقفوا إجلالا له مستشهدا ببيت شوقي...

قم للمعلم وفه التبجيلا   كاد المعلم أن يكون رسولا

كان موقفا رائعا ووقوفا أروع... وأريد اليوم أن أعود إلى المعلم لأدخل بعض التغير على التصنيف الذي وضعه بعض مفكرينا عندما اعتبروا أريسطو معلما أول وجعلوا الفارابي معلما ثانيا... ذلك أن هذا التصنيف يتعلق بمجال فكري إنساني معين، أما معلمنا الأستاذ الدكتور حسن المنيعي فهو معلمنا الأول في محيطنا الفني ومجالنا المسرحي... ورائد فتح لنا الطريق وعبده وطلب منا أن نجهر بدعوتنا المسرحية، بعد أن كنا نمارسها ونحن نتوجس خوفا من الذين يمنحون صكوك الإباحة والتحريم، ويضعوننا في الدرج الذي يبتغونه من سلم الأخلاق الاجتماعية. لكنك عندما تتعرف على الأستاذ الدكتور حسن المنيعي، وتعرف تقدير المثقفين والمسرحيين له، وكلهم أصدقاؤه، تزداد اعتزازا بانتسابك إلى هذا الفن وأهله.

وإذا كان الحظ السعيد هو الذي يفتح بصيرتنا للتوجه إلى عالم المسرح وأجوائه فإن من اكتماله أن... يقودنا إلى التعرف على الأستاذ المنيعي...

ربما تعرفت عليه عندما بدأت ممارستي المسرحية قبل أن ألج الجامعة طالبا، أما كيف تم ذلك... فلا أذكره جيدا... ربما لأن وداعة الأستاذ حسن المنيعي ولين جانبه يجعلك تشعر وأنت تلتقي به أول مرة، وكأنك تعرفه من قبل.

لاشك أنني تعرفت عليه من خلال لقاء مسرحي، إذ ما أكثر اللقاءات المسرحية التي حضرها الأستاذ المنيعي وحَضَّر لها وكان فيها منظما ومشاركا ومحتفى به في نفس الآن.

أستطيع الآن أن أذكر كل اللقاءات التي كان موجودا فيها على كثرتها ولا أستطيع تذكر التي غاب عنها على قلتها لأن حضوره هو الذي يعطينا طابعها المميز ويجعلها تحفر مكانها في ذاكرة المسرحيين خاصة والحاضرين عامة.

ربما كان ذلك بداية الستينات عندما بدأنا نحضر المهرجان الوطني لمسرح الهواة، ولعل حضور الأستاذ المنيعي في هذه المناسبة هو الذي كان يدفعنا إلى بذل كل الجهود من أجل أن نحضر هذا المهرجان.

وفي أواخر الستينات قبل صدور كتابه الرائد أبحاث في المسرح المغربي عندما جمعتنا نفس الطاولة لإلقاء محاضرة نظمتها جمعية قدماء ثانوية المولى إدريس بفاس بأحد الفنادق، وقد حضرها نخبة من قدماء هذه الثانوية العريقة، أحسست باعتزاز كبير وأنا أجلس إلى جانب رمز من رموز الحركة المسرحية بالمغرب، ولعلها كانت بداية الانطلاق بالنسبة إلي على مستوى إلقاء محاضرة إلى جانب الأستاذ حسن المنيعي من جهة، وعلى مستوى التعرف على مناطق من المسرح المغربي لم أكن أعرفها أو كانت مضببة في ذهني... سمعنا لأول مرة عن الأشكال ما قبل المسرحية، وسمعنا لأول مرة عن المنهج أو المناهج التي تدرس بها مثل هذه الظواهر... سمعنا لأول مرة خطابا عن المسرح يخرج من إطار الكلام العمومي العائم إلى مجال البحث العلمي الأكاديمي... ورأينا لأول مرة أستاذا جامعيا يهتم بهذا الفن ويقدمه في صورة جديدة إلى الذين ربما كانوا ما يزالون يعتقدون أنه شغل من لا شغل له، أو فن من لا تكوين له.

وفي مجال الممارسة الفعلية قدمت في أواسط السبعينات مسرحيتي الأولى

بالمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمدينة الجديدة، كان الأستاذ حسن المنيعي حاضرا إلى جانب عدد من المسرحيين كان من بينهم المرحوم عبد الصمد الكنفاوي... كانت المسرحية بعنوان النواعير، وكان موضوعها يدور حول مرض انفصام الشخصية، وأعتقد أنه كان موضوعا جديدا بالنسبة إلى المسرح المغربي على الأقل... وكانت المسرحية تضم بعض المشاهد الجريئة، الشيء الذي دفعني إلى عرضها في خيال الظل. استغرق العرض ساعتين بدل ساعة ونصف، أي بزيادة نصف ساعة على مدته المحددة بسبب ردود أفعال الجمهور بقاعة المسرح البلدي بالجديدة، أعتقد أن الاستفزاز وصل به إلى درجة لا يقبل معها شيئا غير إيقاف العرض، لكن الممثلين كانوا أكثر إصرارا على مواصلة العرض إلى نهايته، وفي اليوم الموالي كنا نجتمع من أجل مناقشة عرض الأمس. كان الأستاذ حسن المنيعي على طاولة المناقشة، تلك المناقشة التي اتسمت بحدة لا تقل عن تلك التي عرفها العرض نفسه. كانت مناقشة صعبة واستفزازية دفعت الأستاذ حسن المنيعي إلى التدخل وإبداء رأيه في الموضوع، حيث قال : لقد قدم لكم محمد الكغاط وصفة طبية، ولكن أقل ما يمكن أن يقال عن جمهور أمس أنه كان جمهورا سافلا، وانطلقت صيحات الاحتجاج من جديد، فاستغللت هذه الشهادة في حقي من أستاذنا الجليل وأنهيت المناقشة باعتبار ملاحظته أحسن تعليق على المسرحية وعلى طريقة تلقيها آنذاك.

كان هذا الحدث السند الثاني الذي قدمه لي الأستاذ حسن المنيعي، وكان لي حافزا على الاستمرار ليس في الكتابة والإخراج المسرحيين فحسب، ولكن أيضا في مواصلة السير في درب التجريب المسرحي ومحاولة البحث عن مسرح مغاير يسعى باستمرار إلى الابتكار والتجديد... مسرح يجعلني جديرا بشهادة هذا الأستاذ الرائد.

ومنذ ذلك الحين أتيح لي أن أزداد اتصالا بالأستاذ الدكتور حسن المنيعي، وأن أغرف من علمه وأنا أعد شهادة استكمال الدروس، وأن أستفيد منه في الجلسات واللقاءات أثناء إعدادي لدبلوم الدراسات العليا أو دكتوراه الدولة...

هذه بعض الإشارات، أو هي غيض من فيض كما يقال، لم أقف عندها طويلا في هذه الشهادة، ولو أردت أن أشير إلى كل تفاصيلها وإلى مواقف الأستاذ المنيعي

فيها وتوجيهها وتأطيرها معلما ورائدا وموجها ومرشدا وأخا وصديقا لتطلب مني ذلك وقفات قد تطول وقد تقصر عن أهم المحطات التي كان لها تأثير بالغ الأثر في حياتي المسرحية تمثيلا وتأليفا وإخراجا وبحثا. وما أظنني وحيدا في ذلك مادام اسم الأستاذ الدكتور حسن المنيعي مقترنا بالمسرح المغربي وبكل مجالاته الإبداعية والنقدية.

حسن المنيعي (صديق العالم)

حسن بحراوي

عندما حللت بمدينة مكناس في خريف 1976 لم يكن في ذهني غير إسمين إثنين هما حسن المنيعي ومحمد تيمد لا ثالث لهما.. وجدت المرحوم تيمد مقتعدا مكانه المعهود بمقهى (الروا دو لابيير) وبجانبه جثمت عربة أطفال يشغلها طفله (دريد).. كان يشرب الشاي بالنعناع ويصنع سجائره في لفافات تبغ (الحسيمة) ويتحدث بحكمة تشبه الهذيان...

وفي مقهى (نوفيلتي) اهتديت إلى المنيعي وسط دوائر الدخان وضجيج الشاربين.. كان يتكىء على الإفريز الخشبي متأبطا محفظته الجلدية موزعا وقته بين لعب جولات على آلة الفليبير ومشاهدة المباراة الإسبانية لكرة القدم التي تمر عبر شاشة التلفزة... وبين الحين والآخر كان يحاور بهمس جاره الطبيب (بالرغم منه).. أو يتبادل نكتا طازجة مع النادل السوسي (عبد الله)...

بعد ذلك، وبدعوة أخوية منه، انضممت إلى جمعية (البعث) التي كان المنيعي رئيسا لها، وهنا أتيح لي أن أعرف فيه مناضلا ثقافيا من طراز خاص.. فمع اقتراب قيام نشاط ثقافي ما.. تتحول شقته الصغيرة إلى خلية نحل تغلي بالبشر والأفكار.. وبفضل صبره وأريحيته أمكن لهذه الجمعية الرائدة أن تتألق بقوة خلال السبعينات والثمانينات.. وتنجز ندوات ولقاءات لم تكن أي من الجمعيات العملاقة تقوى على تنظيمه رغم الإمكانات الهائلة (الموضوعة) تحت تصرفها..

بعد ذلك، عملت معه في جمعية (النطاق الثقافي) التي اختارت منذ البداية أن تكون مغايرة في ممارستها للثقافة والتنشيط الشبابي... وجمعت بين السينما والمسرح (الذي كان تيمد يشرف على ورشته) والشطرنج والمكتبة العظيمة المأسوف على ضياعها.. وهنا أيضا كان المنيعي نعم الرئيس والنصير للمبادرة

الجمعوية التقديمية بحيث رسخ حضوره الثقافي والأكاديمي وجعل، مرة أخرى، شقته المتحفية الصغيرة تظلل العديد من رموز الثقافة العربية في المغرب والمشرق..

وأذكر أنني في هذه الحقبة كنت أرافقه باستمرار لمشاهدة العروض المسرحية التي كان يقدمها هواة المسرح من هنا هناك في سينما (الريجان) أو (الريف).. ومعه حضرت عرض أول مسرحية شاهدتها لتيمد في سنة 1977، وهي مسرحية (الزغننة) التي اضطر تيمد إلى تشخيصها بنفسه دون سابق استعداد بعد أن تخلى عنه الممثل البوكيلي.. وهي نفس المسرحية التي حملتها نصها المخطوط إلى المحمدية، مع مسرحية (الوصي)، لينشرها الشاعر محمد بنيس في مجلته الطيبة الذكر، وذلك تحت إلحاح كبير من هذا الأخير الذي كان حريصا على استضافة هذا المسرحي الرائد على صفحات (الثقافة الجديدة)..

وفي نفس السنة شهدت معه مسرحية (الوجه والقناع) التي أخرجها السينمائي محمد العليوي لعبد الحق الزروالي.. وقد كانت تجربة مثيرة حقا أعطت الانطلاقة الأساسية لما عرف فيما بعد بالمسرح الفردي.. ومعه حضرت العديد من محاولات الهواة لتقديم بريشت وبيكيت ويونيسكو وسواهم ممن كانوا يؤججون المخيلة المسرحية الشابة ويدفعون بها إلى أطوار من التجريب الخصب والإبداع الخلاق.. وتهيء لي عبر كل ذلك أن أنظر إلى الكيفية التي يغامر بها الهواة المغاربة في مقاربة الريبيرتوار العالمي..

وكان المنيعي، باعتباره أستاذا وناقدا مسموع الكلمة في الأوساط المسرحية، سندا قويا لحركة مسرح الهواة منذ نشوئها في أعقاب الاستقلال.. ومدافعا عنها في حالات المد والجزر.. ومؤرخا لتجربتها في لحظات الانطلاق والإعاقة.. ومنظّرا لاتجاهاتها المتباينة في الجدية والعمق..

وكثيرا ما أخذنا عليه، نحن أصدقاءه ومريديه، اهتمامه غير المشروط بجميع ما يقدمه الهواة من عروض، وبعضها غث ومفرط في التساهل في الفكر والأداء ولكن كان ذلك ديدنه وسيرته مع شبيبة المسرحيين الهواة الذين كان ومايزال يحذب عليهم ويمحضهم عطفه واهتمامه..

ومن ذلك أنه كان يحدث، في بعض مسرحيات هؤلاء، أن يستبد بنا القنوط والرتابة من اللحظات الأولى للعرض فنبادر بتأفف إلى إعلان التبرم والاستياء ونقرر

الانسحاب من القاعة للانكباب على ما هو أهم وأجدى... ولم يكن المنيعي يشايعنا أبدا في صنيعنا بل كان يلح في استبقائنا متذرعا بواجب المشاهدة وفضائل الوقوف على ما يخوض فيه الشباب من محاولات بغض النظر عن ضحالة المستوى وتدهور العبارة..

ومع مرور الوقت وتوالي السنين استقر في أذهاننا صواب ما يذهب إليه الأستاذ من ضرورة المراعاة والمتابعة لما يصدع به الهواة مهما قلّ شأنه وتداعى بناؤه.. ولكن من أين لنا صبر المنيعي وتسامحه الذي جرت بذكره الركبان..

وعلى المستوى الأدبي الصرف، وقفت أواسط سنوات السبعين في مكتبته على نصوص الكاتب الأمريكي، نزيل طنجة، بول بولز الذي لم يكن إسمه قد اشتهر بعد في الأوساط الثقافية المغربية، واطلعت على الصيغة الإنجليزية لـ (الخبر الحافي) لمحمد شكري المسماة (من أجل الخبز وحده) والتي كان بولز قد نشرها عند (بانكوان) سنة 1973، كما وقفت على ما كان شكري قد نشره بالانجليزية من مذكراته مع جان جونيه وتينيسي ويليامز.. كما أتيح لي بمساعدته ومشورته أن أبدأ في التعرف على إنتاج كتابنا المغاربة المعبرين بالفرنسية مراعيا في ذلك التدرج بي من أحمد الصفريوي وإدريس الشرايبي إلى الطاهر بنجلون وعبد الكبير الخطيبي وعبد اللطيف اللعبي.. وهلم جرا..

وقد بلغ من اهتمامه المبكر بهذا الأدب أن كرّس له العديد من الدراسات والبحوث وجعله محورا لمنهاج دراسي في كلية الآداب بفاس لسنوات طويلة.. كما أقام له ندوة كبرى بمدينة مكناس ضمن أنشطة النطاق الثقافي سنة 1978 وهو وقت مبكر في الاهتمام بهذه الظاهرة في المغرب..

ومسرحيا، كان المنيعي أول من أرشدنا إلى أهمية التحليل الدراماتورجي للعرض المسرحي حاثا إيانا على مغادرة منطقة النظر الإديولوجي للخطاب المسرحي والسعي إلى معاملته بوصفه خطابا مركبا يحتاج من الباحث إلى عدة منهجية رصينة وصرامة نقدية تقطع مع التذوق العشوائي وتنأى عن النزعة المزاجية العقيمة التي كانت تحكم تأملاتنا أواخر سنوات السبعينات..

كما فتح أعيننا على ما كان يجري من ثورة مسرحية فيما وراء البحار خاصة أعمال بيتر بروك وجان فيلار وأريان منوشكين وجماعة لاكارتوشري بباريس

وبرلين أنسامبل حيث تبلورت النظرية البريشتية إلخ.. ومنه سمعنا لأول مرة أسماء منظرين مسرحيين أفذاذ من أمثال ستانسلافسكي وكروتوفسكي وأنطوان أرطو.. واستمتعنا في محاضراته بالتحليلات النقدية التي كان يقدمها عن المسرح العربي الطليعي من خلال نصوص توفيق الحكيم ويوسف إدريس وألفريد فرج..

وباختصار، كان المنيعي يمثل لجيلنا مدرسة مسرحية متنقلة وزاخرة بالعطاء والمعرفة.. في مدرجات الجامعة وفي المقهى والبيت وعلى صفحات المجلة والجريدة.. ولم يكن يفعل ذلك منّة وتعطفا أبدا، بل بكامل المحبة والصدق المعهودين فيه..

وفوق كل ذلك جميعا، فقد علمنا المنيعي بأخلاقه العالية وسلوكه المثالي أضعاف ما افتقدناه في الكتب والمجلدات الجافة.. ولم نكن نشعر، ونحن في حضرته، أننا مجرد طلاب دون تجربة أو خبرة.. وإنما ربّانا على الإحساس باستقلالية الفكر والجهر بالرأي ونبذ الجحود والاستقامة في الموقف.. وتلك بعض أفضاله على جيلنا التي لا ينكرها إلا جاحد...

اليوم، وبعد مرور أربعة وعشرين سنة عن ذلك المساء الخريفي الذي سعيت فيها إلى لقاء حسن المنيعي، بكل اللهفة والفضول المتوقعين من شاب ملسوع بالثقافة والفنون... أجدني لا أستطيع أن أزور مدينة مكناس دون أن يكون أول من أذهب لرؤيته والجلوس بصحبته... ألقاه في مقهاه المفضل أو معتكفا في بيته ويترجم أو يقرأ أطروحات الطلاب... يحييك بحرارة ويهش في وجهك ويدعوك بابتهاج إلى مائدته... سائلا إياك عن حالك مستفسرا عن أصدقائه العديدين الذين يخمن أنك التقيتهم...

كان ذلك ديدنه دائما... فقد كان «صديق العالم».

من «انفتاح العالم» إلى «تنويرية المثقف»
حول استراتيجية الكتابة عن المسرح
لدى حسن المنيعي

حسن يوسفي

لقد سبق لي أن ذهبت في قراءة سالفة لكتابات الدكتور حسن المنيعي إلى أن هذه الكتابات تنخرط في إطار ما يسمى بـ «علم المسرح» باعتباره علما قائما بذاته يتميز بالشمولية المعرفية، أكثر من اندراجها ضمن الإطار الضيق لمفهوم «النقد المسرحي»⁽¹⁾. وبقدر ما كانت هذه القراءة محاولة للقيام بتوصيف شامل لمختلف انشغالات المنيعي في مجال الدراسات المسرحية من الزاوية العلمية والأكاديمية البحثة، بقدر ما كانت تؤشر، وإن بشكل عرضي، إلى أن العلم المسرحي الذي شيده هذا الرجل لم يكن هدفا لذاته وإنما هو مطية لتأسيس استراتيجية ثقافية تتخذ من المسرح واجهة حاسمة لملامسة قضايا تهم الثقافة الوطنية في أبعادها التاريخية والراهنة. ولعل هذا ما جعلني أختم دراستي السابقة بالقول : «ولعل الحديث عنه من هذه الزاوية قد كشف لنا عن بعدين أساسيين في شخصيته المعرفية يتداخلان ويتكاملان بشكل ملفت للنظر : بعدُ العالِم المرن المنفتح على المعارف المتجددة في مجال المسرح، وبُعد المثقف الذي يسخر هذه المعارف لبلورة موقف واضح من ثقافته ومن كيانه الوطني وهويته العربية»⁽²⁾.

هذا البُعد الثاني هو ما ستحاول هذه الوقفة الجديدة تسليط الضوء عليه، وذلك من أجل استكمال الصورة التي أحملها للمنيعي كعالم مسرحي متفتح ومرن من

---

(1) انظر حسن يوسفي ــ «علم المسرح» عند حسن المنيعي (في) الكتابة النقدية عند حسن المنيعي ــ منشورات اتحاد كتاب المغرب فرع فاس 1996.

(2) نفسه ــ ص 59.

جهة، وكمثقف تنويري يتخذ من «قوة المعرفة المسرحية» سندا لهذه التنويرية من جهة أخرى، شأنه في ذلك شأن غيره من المثقفين العرب التنويريين كسلامة موسى وطه حسين وغيرهما من الذين جعلوا من «قوة المعرفة» منطلقا أساسيا لموقفهم من ثقافتهم ومجتمعهم، كما ذهب إلى ذلك فيصل درّاج في إحدى دراساته النقدية عن المثقف العربي(3).

لتحليل هذا الجانب في شخصية المنيعي، أطرح الأسئلة التالية :

ــ هل يمكن الحديث عن استراتيجية ثقافية تتحكم في هذا الانشغال المكثف بالمسرح لديه ؟

ــ هل هناك خيط ثقافي ناظم يجمع بين مفاصل هذا التراكم المتصل بالكتابة عن المسرح باعتباره أدبا وفرجة، نظرية وممارسة ؟

ــ أية علاقة يمكن أن تجمع، في هذا السياق، بين كتابين عن المسرح تفصل بينهما مسافة ربع قرن من الزمن، أحدهما هو «أبحاث في المسرح المغربي» (1974)، والثاني هو «المسرح.. مرة أخرى» (1999) ؟

إن الكشف عن العلاقة بين هذين الكتابين هي الكفيلة بالإجابة عن هذه الأسئلة. لذا يتعين علينا أن نقوم بعملية مقارنة بين محتوياتهما حتى نكشف عن الخيط الرابط بينهما.

في «أبحاث في المسرح المغربي» يفرد المنيعي فصلا لما يسميه بـ «التقليد المسرحي» يتحدث فيه عن الأشكال الفرجوية المغربية. لكن هذه الصيغة سرعان ما تتغير في «المسرح.. مرة أخرى» لتصبح «المسرح التقليدي». لكن الثابت في الكتابين يبقى واحداً ويتمثل في قضية «الأصول» المسرحية المغربية.

ينضاف إلى هذا الثابت الأول عنصر آخر يتمثل في حضور «الوعي التاريخي» في كلا الكتابين مجسدا في تتبع مسار المسرح المغربي من بداياته الأولى إلى ما بعد الاستقلال، مع التأكيد على خاصيتين أساسيتين هما : الاستمرارية والطفرة أو التطور مجسدا في مسرح الهواة بالخصوص والذي تتبع مراحله من 1940 إلى

---

(3) فيصل درّاج ــ مصير المثقف بين النقد والهجاء ــ الآداب عدد 8/7 يوليوز / أغسطس 1998.

1971 في «أبحاث»، ووقف عند أحد نماذجه المتقدمة في مجال الكتابة الدرامية في «المسرح.. مرة أخرى»، ويتعلق الأمر بتجربة كاتب شاب هو الزبير بن بوشتى. هذا مع تمييز الطيب الصديقي في الكتاب الثاني عن المسرح الاحترافي الذي أسهب في الحديث عن العديد من نماذجه في الكتاب الأول، وذلك لأن الصديقي يعد — في نظر المنيعي — نموذجا للتحول والتطور في هذا النوع من المسرح. ويبقى العنصر الجديد الذي يثيره المنيعي في «المسرح.. مرة أخرى» هو المتعلق بالمسرح الجامعي.

عندما نتأمل هذا التوصيف المقارن للكتابين نلاحظ أن المنيعي يكتب عن المسرح المغربي انطلاقا من ثنائية الأصول / التاريخ، أو بعبارة أخرى انطلاقا من ثنائية التراث / الحداثة. فلا مناص للمسرح المغربي من التعامل مع أشكاله الفرجوية لكن في ضوء رؤية حداثية تجعله يتجاوز ذاته باستمرار. من ثم، فهو يراهن على ثالوث أساسي هو :

— مسرح الهواة

— المسرح الاحترافي في صيغته الصديقية.

— المسرح الجامعي.

ويبدو أن المنطلقات الأساسية لهذه الاختيارات الثقافية قد ارتسمت بشكل صريح منذ مقدمة كتاب «أبحاث» حيث نجد المنيعي يقول : «وحيث إني مقتنع بتاريخ وطني وبما تنطوي عليه تربته من ثقافة أصيلة، وتراث فني يفيض بعناصر دالة، فقد قررت مواجهة كل الصعوبات لأؤكد حضور مسرح يرمي إلى تحقيق ذاته، وبالتالي تحقيق طفرات بعيدة عبر تجاربه العديدة التي عاشها غداة الاستقلال»(4).

تتردد إذن في هذا الكلام مفاهيم أساسية ملفتة النظر هي : التاريخ الوطني، الثقافة الأصيلة، التراث الفني، تحقيق الذات وتحقيق الطفرة. وفي ضوء هذه المفاهيم يرسم المنيعي الآفاق المستقبلية للمسرح المغربي حيث يؤكد في خاتمة نفس الكتاب أننا إذا «أردنا أن نؤكد حضورنا على خشبة المسرح الدولية، فإن من واجب وزارة الثقافة أن تعمل على خلق معهد للفنون التقليدية من شأنه أن يمكن مسرحنا من

---

(4) حسن المنيعي — أبحاث في المسرح المغربي — مطبعة صوت مكناس 1974 — ص 6.

شروط نموه وتطوره [...] ومن جهة أخرى، فإذا أردنا أن نحقق لمسرحنا طفرات بعيدة المدى، فإنه يتحتم علينا أن نجعل كل الابتكارات ـــ سواء كانت مستمدة من التراث أم لا ـــ تعكس إحساسات شعبنا، وتطرح قضاياه، وتعالج انهماكاته، وتهتم بتفتح الجماهير وإثراء كل فرد»(5).

لقد عبر المنيعي هنا عن هاجسين أساسيين هما : حضور المسرح المغربي على الخشبة الدولية، ثم تعبيره عن إحساسات الجماهير. وبعبارة أخرى أكثر ملاءمة للغة العصر نقول إن المنيعي يكشف عن قضيتين هامتين هما :

ـــ دخول المسرح المغربي في عصر العولمة.
ـــ ثم الوظيفة الاجتماعية للمسرح.

وإذا حاولنا أن نقوم بعملية تركيب للمنطلقات السالفة مع هذه الأبعاد، يمكننا أن نقر بأن المنيعي يؤكد على ضرورة بناء تاريخ للثقافة المسرحية الوطنية انطلاقا من الأصول، وأن يكون هذا التاريخ مؤسسا على رؤية حداثية تؤمن بالاستمرارية والتجاوز في آن واحد. ويرسم لهذا البناء هدفا أساسيا يتمثل في التحدي المزدوج : الخارجي ممثلا في دخول العولمة، والداخلي ممثلا في ترسيخ الارتباط بين المسرح والمجتمع.

هذه الهواجس كلها تترسخ بشكل واضح في كتاب «المسرح.. مرة أخرى». فالعنوان نفسه يثبت هذا الإيمان بالمسرح كواجهة ثقافية لا مناص من العودة إليها مرات عديدة. وفيما يتعلق بالمسرح المغربي، يجعل المنيعي من «المسرح التقليدي» قاعدة للثقافة المسرحية الوطنية، كما يؤكد على ضرورة الانفتاح على التجارب العالمية من أجل ضمان الانخراط في عصر العولمة. إلا أن الملاحظ هو أن المنيعي الذي خبر المسر المغربي طيلة الخمس وعشرين سنة التي تفصل بين كتابيه الأول والأخير، سرعان ما أعاد النظر في مراهنته على المؤسسة الثقافية والسياسية الرسمية كما هو الأمر في «أبحاث» حيث يركز على دور وزارة الثقافة. فرهانه الجديد هو ما يسميه في «المسرح.. مرة أخرى» بـ «إيديولوجية الثقافة المسرحية باعتبارها أداة

---

(5) نفسه ـــ ص 178.

فعالة تضع في مخططاتها الجمهور المتلقي»(6)، وتقوم على بناء علاقة عقلانية واعية مع الآخر بشكل يساعد على إثراء الهوية المغربية ولا يلغيها.

في ضوء هذا التصور، نفهم لماذا جعل المنيعي في كتابه الأخير الصديقي جنبا إلى جنب مع مسرح الهواة والمسرح الجامعي(7)، مادام المسرح المغربي القادر على مواجهة تحديات العولمة هو الذي يأخذ من هذه الاتجاهات الثلاثة جانبا من جوانبها الايجابية الممثلة في :

- الازدواجية الفنية، أي التراث والغرب كما هو الشأن عند الصديقي.
- الإيديولوجية التاريخية التي تؤمن بالتطور والتقدم كما يجسدها مسرح الهواة.
- الثقافة المسرحية التعددية التي تستفيد من التقليد والحداثة وما بعد الحداثة كما هو الأمر في المسرح الجامعي.

والواضح هنا في هذا الجانب الأخير أن المنيعي يحاول ملاءمة موقفه الثقافي مع وضعه الاجتماعي باعتباره مثقفا يناضل من داخل الجامعة التي يؤمن بدورها التنويري والتاريخي داخل المجتمع. ويتجلى ذلك بوضوح بعدم إعفائه المسرح الجامعي، باعتباره رهانا مستقبليا، من مهمة ربط الصلة بين المسرح والجماهير، مؤكدا على دوره الطلائعي نظرا لطابعه الطلابي الجمعوي الذي يجعله غير مهدد في وجوده، وكذا على ضرورة انفتاحه على خارج الجامعة حتى يتحمل مسؤوليته التاريخية.

إن مراهنة المنيعي على المسرح الجامعي اليوم، شأنها شأن مراهنته على المسرح الهاوي بالأمس القريب، تنمان، بشكل صريح، على كونه يركز على «قوة المعرفة المسرحية» التي يضطلع بها العنصر الشاب المتعلم في المجتمع، والذي يؤمن بدور الفن في الحفاظ على الكيان الثقافي الوطني، والتفاعل معه بحس تاريخي يتطلع نحو مستقبل أفضل للمجتمع. أليس هذا كافيا لأن نتحدث عن استراتيجية ثقافية واضحة المعالم لدى المنيعي تجعله يكتب عن المسرح من منطلق «المثقف التنويري» بامتياز ؟

---

(6) حسن المنيعي ــ المسرح.. مرة أخرى ــ سلسلة شراع رقم 49 ــ 15 فبراير 1999 ــ ص 52.

(7) انظر ص 58 من نفس الكتاب حيث يقول : «إن المسرح كما يمارسه الهواة والجامعيون يكاد لا يخرج عن المسار الذي اتبعه الصديقي».

حسن المنيعي
عميد النقد المسرحي المغربي

خالد أمين

في الواقع، لا تفي عبارات المجاملة والمدح بخاصة، في مناسبة احتفالية كهذه، لمفكر ظل ولايزال مكرسا حياته للبحث والكتابة في أكثر ميادين الثقافة والفكر والأدب والنقد تعقيدا. إن كتابات حسن المنيعي المتواصلة والمنسجمة ضمن منظومة فكرية ونسق مفاهيمي متكاملين جعلته يتبوأ مكانة خاصة في النسيج العام للمشهد الثقافي المغربي والجامعي خصوصا. ويكفينا مراجعة قائمة أعماله التي تجاوزت اثني عشر كتابا استهل بـ «أبحاث في المسرح المغربي» إلى «المسرح مرة أخرى»، وهي تبحر بنا بين مختلف ميادين النقد الأدبي والفني من شعر ورواية وتشكيل ومسرح، إضافة إلى معالجته العقلانية للقضايا الكبرى التي تؤرق المثقف العربي أينما كان دون الانزلاق في متاهات التعصب؛ فهي قضايا ترتبط أساسا بالمأزق النقدي العربي وإشكالية تأصيل المنهج، وكذا مسألة الهوية.

تأتي هذه البادرة، إذن، من اتحاد كتاب المغرب تتويجا لعطاءات الأستاذ حسن المنيعي التي تمتد على عدة مستويات : النقد والتنظير ثم البحث والتوجيه الأكاديميين. فقد تداخل في شخص أستاذنا المفكر الهادىء والباحث الشغوف والأستاذ الرزين والإنسان النبيل. وتشكل هذا كله في رؤيته الشاملة ومنهجه المنسجم، وإيمانه بالاختلاف بمعزل عن أي نزوع نحو إقصاء الآخر، علاوة على رحابة تفكيره.

لا يأذن لي المقام إلا بالوقوف عند بعض الملامح المميزة لكتابة حسن المنيعي، وتتحدد في : الريادة والتفرد. فمنذ «أبحاث في المسرح المغربي» (1974) بدا التفرد والريادة واضحين في كتابة حسن المنيعي النقدية؛ إذ طرح مشروع التأصيل

ومسرحة الأشكال ما قبل المسرحية لأول مرة في تاريخ النقد المسرحي المغربي. كما تفرد حسن المنيعي في كتابة دراسة مؤسسة حول «أثر بيرانديللو في مسرح توفيق الحكيم» في كتابه الموسوم «هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته». ناقش المنيعي في هذه الدراسة فكر توفيق الحكيم والتأثيرات الخارجية عليه (خاصة أثناء إقامة الحكيم بباريس خلال الفترة الممتدة بين 1925 و 1927) مركزا على النقاط المحورية في أعمال الحكيم : الفكر الاجتماعي، المسرح الذهني، كما أكد علاقة التناص بين ممارسة الحكيم النصية وكتابات بيرانديللو المسرحية (التي لا يعترف بها توفيق الحكيم نفسه). وفي الكتاب ذاته، كان لحسن المنيعي التفرد في تسليط المزيد من الضوء على محاولات البحث عن صيغة مسرحية عربية؛ حيث قدم دراسة مؤسسة حول نماذج من مسرحة التراث الفرجوي التي تزخر به الذاكرة الشعبية في الوطن العربي لدى يوسف إدريس وعز الدين المدني ثم الطيب الصديقي. وخلص حسن المنيعي في هذه الدراسة المعمة إلى ما يلي :

«إن رفض الشكل الإيطالي يبقى العائق الأساسي بالنسبة إليهم لأنهم لا يستطيعون التخلص منه لأسباب سياسية نجد على رأسها القمع المتوحش السائد في المجتمعات العربية، إذ أن شروط إنتاج حركة مسرحية متحررة وجماهيرية الآفاق مرهونة بإنتاج شرط اجتماعي ديمقراطي. ومن ثم، فإن محاولات التأصيل ـــ سواء على مستوى التنظير أو الكتابة ـــ تظل في الغالب مجرد اقتراحات إن لم تكن تكرارا لما هو سائد من ممارسات في الغرب» (ص 29).

نستخلص من هذا الكلام أن حسن المنيعي مدرك للمأزق التأصيلي العربي وكذا إكراهاته ومساراته المعاقة في غياب شرط اجتماعي ديمقراطي؛ وذلك لأن الخروج عن البنية / البناية المسرحية الغربية يقتضي الانفتاح على فضاءات مفتوحة ورحبة لا يحكمها الهاجس الأمني.

من ملامح التفرد والريادة كذلك ارتباط اسم حسن المنيعي بالدرس المسرحي الجامعي وكذلك المسرح الجامعي. فقبل حسن المنيعي، كان الدرس المسرحي في جامعة محمد الخامس مرتبطا بإرادات شخصية لبعض الأساتذة. ولكن، بعد التحاق حسن المنيعي بهيئة التدريس بكلية الآداب بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، أصبحت للدرس المسرحي مكانة هامة في مقررات الكليات إلى أن

توج بوجدة السلك الثالث التي يشرف عليها أستاذنا. ومن بين ملامح التفرد والريادة لدى حسن المنيعي، نجد هاجس تأسيس ثقافة مسرحية جامعية؛ ففي ندوة «التجريب في المسرح الجامعي بين الممارسة والتدريس» والتي نظمت على هامش المهرجان الوطني الثاني للمسرح الجامعي، نجده يقول :

«لا يمكن للثقافة المسرحية أن تزدهر في رحاب الكلية عن طريق درس «مغلق» تنحصر أهدافه في توصيل بعض المعلومات عن الكتابة الدرامية كمجرد كتابة أدبية، وإنما ينبغي أن يكون منطلقا لتطوير حاسة الذوق لدى الطلبة، فرصة لتفجير طاقاتهم الإبداعية والنقدية والإنجازية. وهذا يعني أن على أستاذ المسرح أن يكون على وعي كامل باتساع أفق الكتابة الدرامية وبشروط إنتاجها ــــ وأن كل مقاربة أدبية للإبداع الدرامي لا يمكن أن تكون هي نفس المقاربة التي تخضع لها النصوص الروائية والشعرية وإنما تختلف عنها من حيث تنوع مفاهيمها الأدبية والفنية والحركية».

لقد أدرك أستاذنا المنيعي العوائق والإكراهات التي تحول دون إنشاء ثقافة مسرحية جامعية على مستويات عدة : غياب المنهج، غياب البنيات، ثم التركيز المفرط على ما هو أدبي دون اعتبار آليات اشتغال النص / العرض، فكان له الفضل في الاهتمام بجانب صناعة الفرجة والعرض المسرحيين، ومن ثم اعتبار العرض المسرحي نصا موازيا لنص المؤلف المسرحي. ومن ثم، فإن هذا النص الموازي يتأسس عبر كتابة مغايرة تعتمد لغات أخرى بالإضافة إلى اللغة المكتوبة والمهيمنة على النص الأصلي؛ ومن بينها لغة الجسد التي تحقق فعل الكتابة عبر تطويع جسد الممثل؛ لغة الإضاءة التي تحقق بدورها كتابة ركحية عبر الضوء؛ لغة السينوغرافيا باعتبارها تأثيثا للفضاء الركحي بواسطة أيقونات دالة ذات علاقة عضوية بالمنحى الدرامي الحكائي أو الملحمي. إن كل هذه اللغات تؤسس فعل الكتابة الثانية للنص الدرامي؛ أي الكتابة الركحية.

من هنا، كانت لحسن المنيعي الريادة في توجيه مسار المسرح الجامعي والمدرسي على السواء؛ إذ يرى أن تطور المسرح في الجامعة المغربية رهين بتطور المسرح المدرسي. وتأسيسا على ذلك، فقد كانت له الريادة في تقديم ثمانية مقترحات بغية النهوض بالثقافة المسرحية في المدرسة والثانوية والجامعة :

ـــ إدماج المسرح في المدرسة الابتدائية.
ـــ خلق أقسام نموذجية للمسرح في الثانويات.
ـــ خلق شعب للمسرح في الجامعة.
ـــ تشجيع النشاط المسرحي في المدرسة على مستوى الممارسة والتأطير والتلقي.
ـــ إقامة مهرجانات للمسرح المدرسي (هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته).

كما كانت لأستاذنا الريادة في التنظير لقضايا التدريس في المسرح الجامعي والذي يعتبر اكتشافا متواصلا للفن الدرامي عبر الانفتاح على النص التقليدي أولا، ثم البحث عن صياغة جديدة تقوم على مسرحة الشعر، كما لمسنا ذلك في الدورة الثالثة من مهرجان أكادير للمسرح الجامعي مع فرقة كلية الآداب ببني ملال؛ إذ تمت مسرحة ديوان الشاعر عبد اللطيف اللعبي، مسرحة حياة الشعراء (على شكل محاكمة)، التوليف المسرحي أو الكولاج، مسرحة الفرجات الشعبية مع تطعيمها بنصوص درامية، تقديم فصول عربية بطريقة النو أو الكابوكي، مسرحة النصوص السردية والحكائية... والملاحظ هنا هو أن تنظيرات حسن المنيعي نابعة من معرفة دقيقة وعميقة لموضوع البحث، من جهة، ثم المواكبة والمتابعة الدءوبتين لكل التجارب المسرحية المحلية والعربية والدولية، من جهة أخرى.

كان لأستاذنا الريادة والتفرد في تناول مبحث المسرح والسيميولوجيا والذي خصص له كتابا بأكمله؛ يقول المنيعي في مدخل هذا الكتاب بكل تواضع :

«إذا كان يقصد بالسيميولوجيا «علما» في ضبط العلامات على مستوى إدراك العالم الذي يحيط بنا، والوقوف على تلفظها وبدائلها، فإن هذا الكتاب يقدم للقارىء العربي صورة مصغرة عن تعاملها مع المسرح».

من المؤكد أن ما قدمه حسن المنيعي في هذا الكتاب يعتبر جسر هاما بين المناهج السيميائية الغربية والمتلقي العربي، إذ يحرص الرجل كل الحرص على توليف وتأصيل كل ما هو آت من الغرب بطريقة لا تختزل ذاكرة المتلقي العربي.

كما كانت لأستاذنا حسن المنيعي الريادة في تناول موضوعة الجسد في المسرح؛ إذ خصص كتابا بأكمله لهذا الشأن تحت عنوان «الجسد في المسرح» بدء من كلدن كريك الذي يعتبر الجسد مكان الإيهام لكل الأشكال، وأنطونان أرطو الذي اعتبر الجسد وسيلة حقيقية للإيهام. لذلك، يظل «جسد الممثل العنصر الفاعل في

نطاقها على أساس أنه (رياضي فيزيقي حقيقي)، مرورا بالجسد الكرنفالي إلى ثنائية الجسد الكروتسكي.

كما كانت لأستاذنا الريادة في إخراج بعض نصوص الراحل محمد تيمد إلى حيز الوجود، وكذلك الريادة في تأطير ثلة من الباحثين الذين أثبتوا حضورهم في المشهد الثقافي المغربي والعربي. ولقد كانت لأستاذنا أيضا الريادة في الإشراف على أطاريح خارج شعبة اللغة العربية؛ وهذا يدل على انفتاح حسن المنيعي ورحابة تفكيره وقدرته على التواصل والتفاعل مع مختلف الفاعلين في حقل العلوم الإنسانية. إن تمكن حسن المنيعي من البحث والتواصل بخمس لغات ليعتبر خير دليل على ما سلف ذكره؛ فطوبى لأستاذنا وتحية عاطرة إلى حسن المنيعي الإنسان والباحث.

المنيعي : بانوراما الفن

بنيونس عميروش

إن فكرة الكتابة في هذا الموضوع، تعود إلى اليوم الدّراسي الذي قيم حول أعمال الدكتور حسن المنيعي بمدينة فاس(1). وبما أنني لم أستطع حضور هذا الاحتفاء الثقافي، كان عَلَيّ أن أتتبّع كل ما نُشِر من أرواق وتغطيات، لأتدارك ماجاء في المداخلات، وأترقب إن كان أحد المتدخلين قد انتبه إلى كتابات المنيعي حول التشكيل، وتناولها من باب الدرس وليس من باب الإشارة، الشيء الذي لم يَحصُل، وإن حصل ــ بالنسبة إلي ــ بشكل طريف : وأنا أقرأ إحدى المداخلات التي تناولت «لعبة الكتابة عند حسن المنيعي» على صفة الجريدة(2)، لم أنتبه إلى الوثيقة المصورة المرفوقة بالنص في الأسفل، إلا في نهاية قراءتي، وهي إحدى الجداريات التي أنجزها الفنان محمد القاسمي بأصيلة، وقد تم وضعها لتزيين الصفحة كما جرت العادة، فانتابني شعور جميل : كأني وجدت أثرا/نصا مرئيا يحيل على ما كتبه المنيعي حول الفن، فرأيتني أتمثل ما قرأت له من نصوص حول أعمال القاسمي. من ثَمّ عثرت على الخيط الذي يقحمني في هذا الموضوع. هكذا اختارت هذه «الصورة» مكانها وبيانها لتنوب عن المكتوب، وترسم فعل التذكير.

وعليه، سأحاول في هذا المقام الإحاطة بما استطعت جمعه من مادة، ولا أزعم أني جمعت كل كتابات المنيعي حول التشكيل، حيث لم أتمكن من الحصول على مقالاته التي نشرها بجريدة العلم خلال سنوات الستّينيات، وقد تناولت أعمال مجموعة من الفنانين المغاربة آنذاك(3).

---

(1) نظمه فرع فاس لاتحاد كتاب المغرب والمجلس البلدي للجماعة الحضرية، سايس، بقاعة نادي موظفي وزارة التربية الوطنية، فاس، 25 ــ 11 ــ 1995.

(2) أحمد شراك، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، 22 ــ 12 ــ 1995.

(3) نجد له مساهمات أخرى بالفرنسية : مجلة أنتكرال مثلا، كاتالوغات. =

إذا كان اسم حسن المنيعي مقرونا بالنقد والبحث المسرحيّين، والنقد والبحث الأدبيّين عند عامة المثقفين، فإن منهم من يُدرك قيمة ما كتبه في مجال التشكيل (التصوير La peinture بخاصة)، لاسيما إذا وضعنا كتاباته في المحك التاريخي، حيث تنحدر إلى العقدين السادس والسابع، يوم كان لايزال شيء من تأثير الفرنسيين في توجيه الفن، إذ كانت تهيمن اللغة الفرنسية في الكتابة والحديث عن التشكيل.

إذن، إذا نحن انطلقنا من هذه الوضعية التي كانت لا تخلو من بُعْد لِلْمُثاقفة، فإننا لا محالة، نستطيع أن ندرك ـــ آنئذ ـــ البعدين التثقيفي والتنويري في نصوص المنيعي حول الفن، وندرك أيضا جهده على مستوى تطويع اللغة الأدبية لخدمة اللغة التصويرية (Pictural)، وحساسيته اللغوية في استعمال المفردات والمصطلحات الإفرنجية الخاصة بالفن بشكل دقيق، ولا حاجة لنا للتأكيد على نَهَمه وكفايته الكبيرين في مجال الترجمة، فهذا أمر واضح وبَيّن، وفوزه بجائزة المغرب الخاصة بالترجمة خير دليل على ذلك. من ثم كانت كتاباته وأخرى بالطبع (كتابات محمد بنيس ومحمد برادة على سبيل المثال لا الحصر) لا تبتعد من كونها ساهمت ـــ بشكل أو بآخر ـــ في تحفيز الكتابة عن الفن بالعربية وقتذاك.

1 ـــ عن الكتابة والنقد الفني

في كتابه الموسوم بـ «آفاق مغربية» (1981)(4) يولي حسن المنيعي حيزا هاما لفن التشكيل (22 صفحة موزعة على أربعة نصوص، وتمثل قرابة ربع صفحات الكتاب)، يتناول فيه عدة قضايا فنية خاصة بالتصوير المغربي، ويتبنى البعد النقدي بشكل واضح.

1.1 ـــ حول عمل القاسمي :

يتخذ الحديث عن عمل القاسمي الحيز الأكبر في هذا الفصل، بالاضافة إلى ترجمة نص من توقيع نويل بيرون القاسمي، نجد نصا شفافا ورزينا يتحدث فيه

= ـــ وقع بين يدي كاتالوغ لأعمال القاسمي (بدون تاريخ، اللوحات موقعة ما بين 65 و 72) يضم نصا للمنيعي بالفرنسية، ونصوص كل من م اليزناسني وعبد اللطيف اللعبي ومحمد بنّيس.

(4) حسن المنيعي، آفاق مغربية، المطبعة الوطنية، مكناس، 1981.

المنيعي برؤية الناقد المائز، حيث يزاوج فيه بين الابعاد الجمالية للعمل l'œuvre، وتصنيفه عبر مجموعات تحدّد المراحل الفنية (من 1958 إلى بداية العقد الثامن) :

- مرحلة الواقعية التعبيرية.
- مرحلة التجريدية المطلقة.
- مرحلة المسيرات.
- مرحلة ما بعد المسيرات.

هذا التحديد لا يقوم عنده على مبدأ الفصل أو التجزيء بقدر ما يقوم على مبدأ التلاحم أو الترابط. ففي تعيينه لكل تجربة ووضعها داخل فترة زمنية، فإنه ينقب في الأسباب والمحفزات التي كانت وراء الانتقال من تجربة إلى أخرى، ويبحث في مكنزمات تطور نسق الاشتغال عند القاسمي. إذ يصنّف العمل بحسب طبيعته داخل تيار فني (الواقعية التعبيرية، التجريدية...)، كما يستشفّ الموضوعات والتأملات التي تنبثق من أجواء انسانية (المدينة، قرية الأمس، العامل، الصراع، عائشة) أو ذاتية (الجدار، لقاء، الأنا الصميمي)، كما يورد المحفزات التي تأثث التصورات والرؤى من خلال الأحداث عند الفنان «سواء فيما ينكشف في علاقته من نوازع الحب والحلم والضياع (لوحات السبعينات : الربيع، النفس، القدرة، الخنوع، الحلم اليافع) أو فيما يلتقطه من هموم الأفراد المسحوقين ومشاكلهم، وما ينشدونه من انعتاق وتحرّر»⁽⁵⁾، وفي قراءته يُعيد بناء العناصر التشكيلية بحسب السياق التصويري للوحة. كأن نقرأ في حديثه عن مرحلة التجريدية المطلقة : «إذا كانت بداية المرحلة تزخر بألوان متمايزة كالسواد والبياض والأحمر والأصفر والأزرق، وتغوص في الغموض، فإنها تجعلنا مع ذلك في حالة مواجهة مع كل اللوحات التي أبدعها القاسمي لأنها تبدو ذات إشعاعية لا مرئية (...) والقراءة البطيئة تساعدنا على جرد عناصر كل لوحة على حدة، لانطواء كل واحدة منها على إيحاءات موضوعية تشع في ثناياها الاحجام والمساحات والبقع واللطخات، أو تأخذ شكل قطبان تحجز بعض الألوان للدلالة على صراع الفنان وبحثه عن الذات. ثم تحرر غيرها ـــ كالأصفر البارز ـــ لتحديد علاقته بالعالم الخارجي»⁽⁶⁾.

---

(5) Ibid، ص 93.

(6) Ibid، ص 93.

على هذه الشاكلة، لا يتوارى المنيعي في إيجاد الخط الرابط بين تراتبيّة الأعمال وتنويعاتها على مستوى طبيعة البحث التشكيلي عند القاسمي، من ثم يجعل الانتقال من تجربة إلى أخرى تحويلا منسقا، وعبورا منطقيا في ذات الحين، هذا العبور الذي يرسم خطا أفقيا خاليا من أي ارتجاج، تتواصل من خلالة حلقات مترابطة لتشكل إيقاع المسار.

إذن، إذا نحن انحدرنا مع كتابات المنيعي حول أعمال القاسمي، سنجده من الأوائل الذين التفتوا إلى كفاية هذا الفنان الأصيل، ولعل هذه النصوص التي واكبت — وقتئذ — بدايات الفنان الفعلية كان لها وقعها في نحت اسم محمد القاسمي. ولعل المنيعي في هذه البادرة كان مائزا ونبيها لما سيصير إليه الفنان من نضجين إبداعي وثقافي، إذ أضحى مرجعا أساسا في التصوير العربي المعاصر.

2.1 — حول الفن الساذج :

في مقابل احتفال المنيعي بالفن المعاصر الذي يقوم على البحث والتجريب، لم يتردد في الإدلاء بدلوه في ظاهرة الفن الساذج بالمغرب، مؤكدا على كونه بصمة من بصمات «التاريخ الذي صنعه الغرب لنا»(7)، حيث لقي هذا «الفن» تشجيعا مفتعلا من قبل الاستعمار وحلفائه، لكونه يمثل صورة لمكتسبات تقليدية تجسد انشغالات مجتمع مختلف، وفي معرض حديثه عن مرامي سياسة الاستعمار يشير إلى «أن البحث العلمي الاستعماري كان يسعى قبل كل شيء إلى ممارسة سيطرة منطقية على سائر التظاهرات الدينية والثقافية في مجتمعنا من أجل إدماج المواطنين وإقحامهم في معطيات ثقافية دخيلة»(8).

وحين يتطرق إلى مسألة الانتشار السريع الذي عرفه هذا اللون الفني، فإنه يُقارب هذا الوضع بذكر الأشخاص الذين ساهموا في ذلك كبول بولز الذي ساعد أحمد الادريسي اليعقوبي على تنظيم معرض بنيويورك، وأندري مالرو الذي اشترى لوحات الورديغي ليعرضها بمتاحف باريس، ثم يُعيّن المدن التي تم فيها هذا الاحتواء الذي تَوزَّع بين مراكش (لبعدها السياحي) وسلا والرباط (حيث البعثات الثقافية التي تعمل على تأطير الفن الساذج وتقوم بالدعاية له)، في حين يشير إلى أن هذا

---

(7) Ibid، ص 87.

(8) Ibid، ص 88.

الانتشار عرقل «خطوات غيره من الفنون القائمة على التقعيد والبحث والابتكار السليم»(9).

وفي ملامسته لجميع الخيوط التي شكّلت هذه (الظاهرة)، يَخْلُص إلى وضع موقع هذا «الفن» في بعديه الثقافي والحضاري ليؤكد على أن هذه الرسوم لا تتعدى نطاق «الفولكورية» باستثناء بعض نتاجات (الورديغي وبن علال ومولاي أحمد الادريسي)، و«فيما عدا ذلك، فإنها تتجمّد في إطارها، وهذا ما سيجعلنا أمام عقبات كثيرة حينما نحاول استرجاع أصحابها لولوجهم في الدائرة المفرغة للأجانب»(10). هكذا يحيط بجميع المسبّبات التي ساهمت في بناء هذا اللون التصويري، ويدلي بآرائه في كل حالة تستدعي الحضر والتأمل، دون أن يلغي الجانب البراغماتي في تمرير خطاباته خاصة في مثل هذه المواضيع الحساسة، كأن يضيف في الختم : «وهذا لا يعني أننا نحتقر أعمالهم أو نتنكر لها، بل إننا نحترمها في حدودها وإمكانياتها لأنها غير قادرة على التجاوز، بحكم أنها لا تضيف أي شيء إلى عملية تصعيد البحث التشكيلي»(11).

3.1 ــ حول «الفن التشكيلي المغربي» :

في حدود هذه العنوانة الفسيحة، يتحدث المنيعي عن تصوراته وملاحظاته حول مسار التشكيل المغربي آنذاك، يقف عند كل مسألة يرى أنها تمثل حاجزا يساهم في تعثر البحث الفني، إذ يرى ــ مثلا ــ أن الأساليب العديدة التي تمثل السّمات الأساسية للتصوير المغربي «تخضع لتفاوت حظوظ الرسامين على مستوى العلاقات الإنسانية، وترتبط بثقافتهم»(12) لذلك فهي تحوي ماهو إيجابي و(طفيلي) في ذات الحين، بناء على تشعب التَّوجُّهات والنّزعات التي انبثقت من التعبير الساذج، ثم «جربت الكثير من الأشكال الفنيّة الغربية قبل أن تحاول إرساء عينات، وأبجديات تشكيلية تجمع بين القديم والحديث»(13). من تم يرى أن هذه

---

(9) Ibid، ص 89.

(10) Ibid، ص 90.

(11) Ibid، ص 90.

(12) Ibid، ص 83.

(13) Ibid، ص 83.

المفارقات بين التقليدي والحديث، وعدم تفاعلها في سياقات منسجمة على مستوى الوعي. تضع البحث التصويري أمام عدة إشكالات، حيث ينعكس كل هذا على حظوظ انتشار وترويج اللوحة، لينتقل إلى قضية السوق فيشير إلى أنها تخضع لنزعة بورجوازية، لكونها تتجمّد في حيّز ضيق على مستوى التذوق الفعلي أو المصطنع، ليربط ذلك بمسألة التلقي، كي يثير علاقة الجمهور بماهية التشكيل عندنا : إذا كان الرسم قضية قبل كل شيء يجب «أن ندرك حقيقة روحانية أو فكرية متسترة وراءها»(14). واستنادا إلى كل ذلك يدعو إلى إعادة النظر في التجربة التشكيلية لعدم تحقيق إيديولوجيات أصحابها في أساليبهم موازاة مع الايديولوجيات السائدة لدى الجماهير، بناء على الانفصام الذي يلبس المصور المغربي لكونه لم يُوافق بين الأساليب الأوروبية التي يوظفها بدون وعي وبين المخزون المحلي / الشعبي الذي لا ينسجم وهذه الأساليب، إذ ينبغي إثراء هذا المخزون عند طريق «اللغة — الفعل : أي اللوحة — القضية التي تسهم في بناء ثقافة وطنية»(15).

2 — عن الكتابة وتاريخ الفن

«المعلمة الصغيرة للفنون التشكيلية الحديثة» هي العُنوانة التي يلخّص المنيعي من خلالها جل تيارات ومدارس التشكيل المعاصر، ينحدر تاريخ نشر هذه «المعلمة» إلى أواخر الستينيات (دعوة الحق، 1968)(16)، وتجدر الإشارة إلى أن نشر مثل هذه «المعلمة» بهذا المنبر وقتئذ، يعتبر سابقة، والمسألة لا تحتاج إلى تعليق.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

في المقدمة يتحدث عن أثر اكتشاف الفوتوغرافيا وانتشار فنون الشرق الأوسط والفنون الزنجية، مما ساهم في الانقلاب الهام الذي وقع في الأساليب والقوالب منذ بداية القرن العشرين، حيث ظهرت عدة طوائف وتشعبات، وتشكلت عبر مختلف التيارات الفنية المعاصرة التي يقف عندها ليحدّد مجموعة من المدارس والاتجاهات : الواقعية بأنواعها، الدادية، السريالية، البوب آرت، التكعيبية، المستقبلية، التعبيرية، التعبيرية الجديدة، الاتجاه التجريدي...

---

(14) Ibid، ص 84.

(15) Ibid، ص 85.

(16) دعوة الحق، س 11، ذو الحجة — محرم 1388، مارس — أبريل 1968، من ص 93 إلى 98.

ــ يخصص لكل اتجاه أو مدرسة فقرة مختزلة في العرض، وثرية في المعلومات، حيث يوضح السياق التاريخي لهذا الاتجاه أو ذاك، ويحيط بالظروف التي ساهمت في ظهوره بتعيين الحوافز والمسبّبات، ويطوف بخصائصه الفنية / الجمالية، ويذكر الأسماء الرائدة التي تنتمي إليه، كما يفتح هوامش للشرح والتفسير، ويقف فيها عند مدارس فنية أخرى كالانطباعية الجديدة والتحطيمية (Destructivisme)، والتصوير الميتافيزيقي والفورتيسيّة (Vorticisme) والتصوير الإلكتروني...

إن هذه «المعلمة الصغيرة» (ست صفحات من القطع الكبير)، الصغيرة في حجمها، والكبيرة في أغصانها، تختزل مسافة الاقتراب من ألوان إلفن المعاصر : تُقرّب القارىء العادي والمثقّف والطالب، نظرا لنضج لغتها وبساطة بيانها. والجدير بالملاحظة أنها مادة مفيدة جدا لتلاميذ الباكالوريا في شعبة الفنون التشكيلية، إذ تغطّي شقا واسعا في المقرّر الخاص بتاريخ الفن الذي يتناول تاريخ الفن المعاصر خلال السنة النهائية. إنها مفيدة لكونها بالعربية أصلا، ذلك لأن هذه الفئة من التلاميذ تدرس تاريخ الفن بالفرنسية (لم يلحقها التعريب بعد). وضعفها في اللغة الفرنسية ينعكس على عمليتي الفهم والاستيعاب.

3 ــ عن الكتابة والفكر في الفن

يبدو أن المنيعي، في حبه للفن، يجد نفسه مضطرا لاقتحامه من جميع الجبهات، وبمختلف الشفرات، لأن حب الفن شبيه بحب المرأة المتمنّعة، من ثم نجده لا يكتفي باقتفاء الدّروب التي رأينا، بل ينعرج نحو بوابة الفكر وفلسفة الفن، ليقربنا ــ عن طريق الترجمة ــ من «الحداثة في الفن» لجيل لبوفسكي الذي ينطلق من كون «الحداثة لا يمكن أن تكون شيئا آخر غير تعبير عن النسق القديم الذي يؤدي إلى بروز المجتمعات الديموقراطية القائمة على سيادة الفرد والمجتمع، والمتحررة من سيطرة الآلهة وتراتبيات المجتمع الموروثة وكل تقليد سائد»(17) ويرى أن الحداثة

---

(17) جيل لبوفسكي G. Lipovestky، «الحداثة في الفن»، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، 8 دجنبر 1991.

ج. لبوفسكي : أستاذ الفلسفة بجامعة غرونوبل، اشتهر بكتابه «عصر الفراغ» 1983 الذي ناقش فيه الفراغ الايديولوجي وغياب الأفكار في المجتمع الغربي، إذ إن هذا الغياب أصبح علامة لنهاية القرن وكذا علامة لمابعد الحداثة. نقلا عن حسن المنيعي.

الفنية موازية للثورة الديموقراطية، باعتبارها ـــ هي الأخرى ـــ تسعى إلى تحرير المجتمع من قوى اللامرئي، من ثم تمثل استمرارا للثورة الديموقراطية ومظهرا من مظاهر المساواة التي ترمي إلى دمقرطة الثقافة، مستندا في كل ذلك إلى آراء وأفكار النقاد (كأندري مالرو) والفنانين (كاندانسكي، بول كلي، دوشان، غوغان...).

أما في كتابه : نفحات في الأدب والفن(18)، نجد له ترجمة لرسالة من آنا سغيرز إلى جورج لوكاش تحت عنوان «صراع حول الواقعية في الأدب والفن»، وهي عبارة عن نص طويل تناقش فيه الأديبة سغيرز الواقعية في جميع تجلياتها، مؤكدة على مناقشة المستوى الثاني للإبداع الفني، «أي ما يلزم أن يصير عليه الإدراك اللاواعي للحقيقة لكي ينبثق منه أثر فني حقيقي واجتماعي منفتح على المستقبل»(19)؛ مشيرة إلى الخلط القائم بين «الواقعية اليوم والواقعية العموم». وفي حديثها عن المنهج والأسلوب في الواقعية تقف عند الفنون التشكيلية، لتكشف عن عدم اعتبارها الكثير من الفنانين كواقعيين إلا حين اطلاعها على حياتهم في المجتمع، فتعلّل كيف أضحى ـــ عندها ـــ كبار الانطباعيين الفرنسيين كلاسيكيين في وقت وجيز، وتخلص إلى كون الفنان المغرق في الواقعية ـــ هو نفسه ـــ له مراحل تجريدية(20).

إذن، هذه الإضاءة السريعة حول الموضوعات والقضايا التي تتناولها النصوص التي ترجمها حسن المنيعي، لا تُقربنا من أهمية الترجمة في حدّ ذاتها فحسب، بل تقربنا من أهمية فعل الاختيار : اختيار النصوص التي تناقش مسائل جوهرية، وتكشف عن مختلف الأسئلة في الفن.

4 ـــ عن الكتاب

.. كل هذا، إلى حين صدور كتاب «عن الفن التشكيلي»(21) الذي أيقظ من

---

(18) د. حسن المنيعي، نفحات في الأدب والفن، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

(19) Ibid، ص 107.

(20) تجب الإشارة إلى أن جل ما سبق في حديثنا بصدد هذا الموضوع، يعتبر ـــ في الأصل ـــ الصياغة الثانية لدراسة سابقة (أنظار حسن المنيعي حول التشكيل، الواحة الفنية، 2 ـــ 1 ـــ1999)، وهذا قبل صدور كتاب المنيعي «عن الفن التشكيلي».

(21) د. حسن المنيعي، «عن الفن التشكيلي»، مطبعة سندي، مكناس، 1998.

جديد بريق اهتمام المنيعي بالتشكيل. في هذا الكتاب يقدم مادة بانورامية عن خطاب وثقافة الفن، خاصة في بعدها الفكري، إذ تتوزع بين النصوص النقدية والنصوص النظرية والنصوص التي تترجم أفكار وتأملات الفنانين أنفسهم، وهي نصوص مركزة تستمدّ شفافيتها من تقنيات الترجمة وحنكة التلخيص.

وإذا كانت هذه النصوص موجهة ــ على حد قوله ــ إلى طلاب الباكالوريا والمراكز التربوية الجهوية الذين يتابعون دراستهم في ميدان الفن، فهي ــ أيضا ــ مادة مهمة بالنسبة للكتاب والمبدعين من الأدباء على مختلف مشاربهم، باعتبارها نصوصا تثير لونا من ألوان الخطاب الجمالي، وتحرك التأملات بالنسبة للدّارس، حيث تنتمي إلى أسماء تمتلك مصداقيتها على المستوى الابداعي والنقدي والنظري (أندري مالرو، جيل ليوفسكي، جوزيف كوزوت، هانس آرب، غيوم أبولينير، أوجين دولاكروا، بودلير، م.س، بارون، بيكاسو، هنري فوسيون، لايوس كساك).

بناء على كل ما سبق، يبدو أن كتابات حسن المنيعي، في امتلاكها لطاقة حركية، وكفايتها في استقبال مختلف مشارب الفن والمعرفة، لم تُسعفه في التخلص من شباك التصوير بتفرع تلاوينه. وحتى في هذا الشكل من أشكال الكتابة ــ عنده ــ لا يخلو من هيمنة اللون الفاقع للأستاذية، «أي ما يفيد معنى مزدوجا لـ «الكتابة الأستاذية» : معنى التوصيل باعتباره آلة ديداكتيكية وبيداغوجية، ومعنى الحذق الرمزي، مما يجعل منها كتابة محترفة، تتفاعل عبر آليات التلاسن والترجمة والتأليف والتوصيل والتركيب والتلخيص»(22).

5 ــ عن الهامش في النص

1.5 ــ هامش أول :

.. كنت قد التقيت بالأستاذ حسن المنيعي في افتتاح أحد المعارض بمكناس، في بداية هذا العقد (1991 أو 92 فيما أذكر)، وبينما كنت أتحدث إليه عن أجواء المعرض، سألته : لماذا لم تعد تكتب عن التشكيل ؟ فإذا به يفتح حقيبته التي يحملها على كتفه، فأخرج منها كتابا بهيئة قاموس (خاص بالفن الحديث /

---

(22) ذ. أحمد شراك، Op. Cit.

بالفرنسية)، فقال لي ضاحكا : إن هذا الكتاب لا يفارقني (...)، واسترسل في ضحكته المعهودة...

2.5 ـــ هامش ثان :

أول مرة دخلت فيها إلى برج الأستاذ حسن المنيعي، وجدت نفسي في فضاء من طينة خاصة جدا، غير شبيه بالشّقق التي ولجتها من قبل : فضاء مختزل في المساحة، شاسع في التأثيث، لا تجد فيه مكانا للأريكة والمطارب والطاولات، فضاء مزدوج، يتوزع بين هيئتَي المكتبة والرّواق، فضاء يقوم على هندسة الفوضى المنظمة. إذا أنت رغبت في الجلوس، عليك أن تنتبه حين الجلوس، لأن الكرسي الصغير أو لأقل الطابورية، لصيق برزمة الكتب. ذلك أن لديه نوعا من الكتب تفضل أن تتمسّك بالأرض. والعديد من هذه الكائنات الجميلة، الكتب، تزحف لتغطي الجدران إلى حدود السّقف، كأنها تدخل في منافسة شديدة مع اللوحات التي تُصِرُّ هي الأخرى على احتلال المكان اللائق لإبراز جمالها.

أول مرّة استضافني فيها أستاذنا في برجه القُرمزي، كان ذلك ذات ليلة، لاستكمال ذلك السمر الربيعي رفقة الأصدقاء. بعد أن اكتشفت مدى انسجامه مع فضاء برجه، وبعد أن تأملت كل هذ الروعة، استأذنته والأصدقاء، لأنصرف إلى الحمام. فإذا بي في مكان فسيح على مستوى التأثيث أيضا، حيث لم يسلم بدوره من زحف الكتب واللوحات التي اكتفت بأن تكوم مركونة ـــ وُجِدَت عَيْناي تقابلان ذلك الرّف المرتفع المملوء بالكتب والمجلات، لعلها المجلات القديمة، تلك التي لم تَعُد تتحمّل زحمة الصالة رُفْقة قريناتها الحديثة التي لا تكف عن استعراض أناقتها ومفاتنها. ولأني من عشاق الكتب الصفراء، فقد أدخلتني للتّوّ في شباكها، فوجدتني أنقب فيها، وأتصفح المجلات القديمة (المعرفة، الآداب السوفياتية، المجلات التي كانت تصدر من العراق...)، لأطلع على الصفحات الأخيرة الخاصة بالفن... وأنحدر عبرها إلى عقود مضت...

هكذا، كلما أتيحت لي الفرصة لزيارة أو مصاحبة أستاذنا إلى برجه رفقة الأصدقاء، تجدني أتردّد على ولوج الحمام، لأستمتع بمفردي بتلك الكائنات البهية، ولهذا السبب تجدني أقضي فيه أكثر من الوقت اللازم لقضاء حاجتي..

لقطة من صفحات اليراع !؟

عساوي محمد المرجاني

(تحية تقدير وإجلال إلى الكاتب الكبير البحاثة الدكتور حسن المنيعي).

أيها الروضُ، يا ربيعَ الفـؤاد   أَيْقِـظِ الـوِردَ فالنّجـوم تُنـادي
وارقُصي، كأسٌ، في حَفاوةِ نجْمٍ   حسنِ الزَّوْدِ فالمَنِيعي بِنـادِ...!
يزْرَعُ الحُبَّ في الحقول وَيرْعَى   ثمَراتٍ تَهُزُّ رُوحَ الأيـادي !؟
كَمْ له اليومَ في سماوات فِكْرٍ   مِنْ زُروعٍ! وَكَمْ له مِنْ جِياد!؟
كَمْ قُلوبٍ تحُفُّه يـومَ عُـرسٍ   كُـلُّ شِبْـرٍ مُعَطّـرٌ بِمِـدادِ
قدْ قَضَى العُمْرَ فِي مَعابِدِ دَرْسٍ   يـنْشُرُ العِلْـمَ، مُمسِكـا بِـرَشادِ
غَرَسَ الحبَّ في القُلوب وأضْحَى   زَهْرُ بُستانِ غَـرْسِه في ازْدِيـادِ
تعرفُ الفضلَ أُمّتـي لِرِجـالٍ   بَذَلـوا الـروحَ لِلْبِنـا التَّمـادِي
عزَفوا اللّحْنَ فِي مَزارِعِ عُـودٍ   غَرفوا «الزَّوْدَ» ناضِجاً مِنْ فُؤادِ!

* * *

عاشِقَ ٱلعِلْمِ كَمْ بَنَيْتَ بِصَمْتٍ   مِـنْ شَبـابٍ، وصُغْتَهُـمْ بِعِنـادِ
عِيلَ صَبْرِي، فَمَنْ يُحَوّلُ زَهْراً   كَلِمـاتٍ تَزِيـنُ صَدْرَ سُعـادِ؟!
إنْ يَكُ النّاسُ أَنْجَبوا ألفَ طِفْلٍ   ...أنْتَ أَنْجَبْتَ زادَهُمْ مِنْ مِدادِ؟!
أوْ يَكُ الغَيْرُ «والِداً» مَنْ سَيَفْنى   أنْتَ ولَدْتَ «خالِداً»! مِنْ مُرادِ!
كُلُّ سِفْر بِألْـفِ ألْـفِ وَلِيـدٍ   كَمْ لَكَ اليوْمَ ــ صَاحِبي ــ فِي البِلادِ؟!
أنْتَ واللـهِ بَيْنَنـا خَيْـرُ نَجْـمٍ   يَبْعَثُ النورَ في النُّجوم الغَوادِي
عرَفَتْ عـنك منهَجـاً جامِعـاتٌ   صِنْوَ بَحرٍ، كباعِثٍ، مِنْ رُوّادِ!
سيّدَ الـدَّرْسِ والمُـدَرّجِ فينـا   كُنْتَ ــ لازِلْتَ ــ مُرْوِياً كُلَّ صادِ
أنْتَ فَنّـانٌ، صائِـغ دونَ رَيْبٍ   شُعْلَـةُ «التَّنْـظِير» قُدْتَهـا لِسَدادِ

«أربَ السّاتِ!» فالْحَداثَةُ عَطّتْ   بِرِضاها وأشْرَقَتْ بالرَّشَادِ
أنْتَ بِلفَنٍّ مُرْشِدٌ مُربّ...   كَطَبيبٍ إلى الجَمال يُنادِي
أنْتَ فِي الحقْلِ «نورسٌ» يَتغَنّى   وَيَراعٌ يَخوضُ غمْرَ مِدادِ؟!
جادَكَ البَعْثُ والْحَداثَةُ لَبَّتْ   عُمْقُ فِكْرٍ وَصَحْوَةٌ فِي الفُؤادِ
بَسْمَةُ الشَّمْسِ قَدْ أعارَتْكَ لِبْساً   فاسْمُ يارَمْزُ، بَاسِمَ «المِنْطَادِ!»
واقْطِفِ العِشْقَ مِنْ سَماواتِ حُسْنٍ   زَاخِرَ الذِّهْنِ، راقِصاً ياحادِي!
أيُّها الباحِثُ الدّقِيقُ هَنيئاً   بِمَقامٍ وسُؤدَدٍ مُزْدادِ
إنْ أنا كُنْتُ لَمْ أُوَفّكَ حَقّاً   فاعْتَبِرْ ذاكَ كَبْوَةً مِنْ جوادِي!
كَلِماتٌ زَرَعْتَها فِي مُحيطٍ   تَبْعَثُ الروحَ صَحْوَةً في جَمادٍ
أنْتَ كَالطّوْدِ شامِخٌ يَتسامَى   أنْتَ كالبَحْرِ مَدُّهُ ازْدِيادِ
إنْ تُكَرَّمْ فَأنْتَ أصْلٌ كَرِيمٌ   أوْ تُنَعَّمْ، فأنْتَ ذُخْرُ عَتادِ!
أُمَّتِي ــ الْيَوْمَ ــ إنْ تُعظّمْ كِراماً   فَهْيَ مِنْ قَبْلُ كَمْ صفَتْ لِلضّادِ!
صَفْوَةَ العِلْمِ صَفِّقُوا لإمامٍ   قَدْ بَنَى الصّرْحَ نَهْضَةً مِنْ رُقادِ؟!
وارْفَعوا الزاهِدَ الجَلِيلَ لِشَأْوٍ   واسْتَجِيبُوا لِجَوْلَةٍ بِالجَوادِ!

* * *

أنْتِ ــ مكْناسُ ــ زَغْرِدِي واسْتَطِيبي   لَذَّةَ الحُبِّ واغْنَجِي في الْوِهادِ
وارْفَعِي الرَّأسَ عالياً يوْمَ فَخْرٍ   أنتِ لِلنَّجْمِ مَسْقِطٌ في ازدِيادِ
فَلْذَةٌ مِنْكِ قَدْ غدَتْ لَكِ عِزّاً   دُرَّةَ العِقْدِ «عابِداً» بِالْمِدَادِ!
أنْتِ يا مَكْناسُ قَدْ كَسَبْتِ سُطورا   في رُبا المَجْدِ، فاهْتِفي لِلشّادِي
واسْتَرِيحِي فَقَدْ ظَفَرْتِ بِخُلْدٍ   فالمَنيعِي بِكِ اسْتَوى كَعِمادِ
وزِّعي الحُبَّ واسْبَحِي في «مُدام»!   إنّهُ اليَوْمُ... فافْرَحِي بِالْجِيادِ!
أيُّها المَسْرَحُ المَجِيدُ تَقَدَّمْ   لِعِناقٍ وَغادِ «نَخْبَ»!وِدادِ
واسْأَلِ الْفَنَّ هَلْ تَنامَى بِنَقْدٍ؟   وَهَلِ «التَّشْكِيلُ» قَدْ تَغَذّى بِزادِ؟!

* * *

أنْتَ يا شِعْرُ، عطِّرَنَّ مَسيراً   أنْتِ يا دَعْدُ! أَسْرِجي لِي جَوادِي!
مُتِّعِينا بِجَوْلَةٍ فِي رُبوعٍ   فَوقَ غاباتِ أطْلَسٍ مُتَهادِ!
واحْتَسِي الْخَمْرَ مِنْ سبو وَفُراتٍ   واسْكُبِي العِطْرَ فِي سَما بَغْدادِ!

أنْتِ يا دَعْدُ لِلْمُنَى خَيْرُ شَدوٍ   أنْتِ فِي الدار مَخْزَنٌ لِلزّادِ
مَتِّعينا فأنْتِ فينَا صَفَاءٌ   وجَمالٌ وقِرْبَةٌ لِلْهَادِي!
أزْبدي – دَعْدُ – أرْعِدي فِي سَمَاءٍ   واجْعَلِي البَرْقَ مُزْهِراً لِلْغَادِي
أيْقِظي «النَّقْدَ» فالحُروفُ نِيامٌ   أوْقِدِي الشِّعْرَ، وَارْتَمِي فِي الوَادِي!
وازْرَعِي الأرْضَ بِالوُرودِ لِيَحْيَا   كُلُّ طِفْلٍ مُجَدِّدَ الأجْدَادِ !

مكناس في 99/05/13

قراءة في كتاب «عن الفن التشكيلي»

محمد أسليم

تمهيد :

1 ــ يتيح تأمل الإنتاج الفكري الذي أصدره الأستاذ حسن المنيعي إلى اليوم تبين الموقع الذي يطلق منه هذا الإسهام، وهو : بدل السّعي إلى بناء مشروع نقدي ما أو الانخراط في مدرسة محدّدة في معالجة مجالات اهتمامه التي لا يشكل الإنتاج الأدبي بمختلف أجناسه سوى أحد واجهاتها، بدل ذلك اختار أستاذنا موقعا أفضى بكتاباته إلى الانفتاح على واجهتين، سيكون هاما في يوم من الأيام تناولهما بالدراسة الكمية والكيفية. تتمثل الواجهة الأولى في الإنتاج الشخصي، أي في المؤلفات التي تتضمن دراسات يوقعها باسمه(1). أما الثانية التي يمكن تسميتها بـ «العمل الوثائقي»، الذي يشكل ــ كما هو معلوم ــ مرحلة لا غنى عنها لكل إنتاج فكري، فهي عبارة عن ترجمات وتلخيصات يتخللها إسهام شخصي. وقد صار يدرجها مؤخرا ضمن مايسميه بـ «الإعداد والترجمة»(2).

---

(1) يتعلق الأمر بـ :
1 ــ **أبحاث في المسرح المغربي**، مكناس، مطبعة صوت مكناس، 1974.
2 ــ **آفاق مغربية**، مكناس، الطبعة الوطنية، 1981.
3 ــ **هنا المسرح العربي.. هنابعض تجلياته**، مكناس، منشورات السفير، 1990.
4 ــ **المسرح المغربي [من التأسيس إلى صناعة الفرجة]**، فاس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية 6 ظهر المهراز، 1994.
5 ــ **المسرح.. مرة أخرى**، طنجة، وكالة شراع، سلسلة كتاب نصف الشهر، الكتاب رقم : 49 ــ 15 فبراير 1999.

(2) يتعلق الأمر بـ :
1 ــ **التراجيديا كنموذج**، البيضاء، دار الثقافة، 1975.
2 ــ **نفحات في الأدب والفن**، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1981.
3 ــ **المسرح والارتجال**، البيضاء، عيون المقالات، 1992. =

وإذا استحضرنا أن مجموعة من كبار النقاد والمفكرين المشارقة، بل وربما حتى بعض المغاربة، قد مارسوا هذا العمل الوثائقي، مجسّدا في الترجمة أساسا، في مستهل حياتهم الثقافية، ثم عزفوا عنه نهائيا للاقتصار على الإنتاج الشخصي، إذا استحضرنا ذلك، فإننا لا نملك سوى التساؤل عن سبب إصرار أستاذنا على ملازمة هذا الموقع رغم أنه تحول إلى أحد معالم النقد المغربي المعاصر التي لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوزها في أي تأريخ للنقد المغربي المعاصر، في شقه المسرحي على الأقل. ما سبب هذا الإصرار ؟ أيضمر وعيا بأن الشرط لم يحن بعد لإرساء بناء نظري مغربي خالص أم يترجم اختيارا لملازمة الموقع الخلفي الذي لا غنى لكل واجهة عن إمداداته ؟ ذلك ما لا تتأتى الإجابة عنه إلا بدراسة تقتصر على الموضوع نفسه، وتنصب على دراسة إنتاج الرجل، والخطاب الذي يصوغه حول هذا الإنتاج، والرؤية التي يحملها تجاه المشهد النقدي بالمغرب، وأخيرا دراسة إنتاج الذين تتلمذوا على يديه وصاروا من أكبر الفاعلين في الساحة النقدية الآن.

1.1 ــ ضمن القسم الثاني (العمل الوثائقي) يندرج كتابه ما قبل الأخير، الذي أصدره تحت عنوان «عن الفن التشكيلي»(3). وهو امتداد لكتابات سابقة في الموضوع نفسه، نشرها المؤلف منذ مستهل الستينيات، وأخرى أصدرها في بداية الثمانينيات(4)، وتدور كلها ــ فضلا عن متابعة معارض بعض الفنانين التشكيليين الجماعية والفردية ــ (تدور) حول نشأة الفن التشكيلي بالمغرب في علاقته بالمثاقفة، وتتناول بالنقد والتأريخ أعمال الفنان المغربي محمد القاسمي بمراحله الأربعة ــ الواقعية التعبيرية، والتجريدية المطلقة، والمسيرات، ثم ما بعد المسيرات (والتحقيب لحسن المنيعي طبعا) ــ، كما تتطرق للكتابة والنقد التشكيلين، وتعالج مسألة الفن الساذج بالمغرب.

= 4 ــ **المسرح والسيميولوجيا**، طنجة، منشورات سليكي إخوان، 1995.

5 ــ **دراسات في النقد الحديث**، مكناس، مطبعة سندي، 1995.

6 ــ **الجسد في المسرح**، مكناس، مطبعة سندي، 1996.

7 ــ **قراءة في الرواية**، مكناس، مطبعة سندي، 1996.

8 ــ **عن الفن التشكيلي**، مكناس، مطبعة سندي، 1999.

(3) مكناس، مطبعة سندي، 1997 (في 100 ص.)

(4) في كتابه **آفاق مغربية**، مكناس، الطبعة الوطنية، 1981.

ولو أدرجت هذه الدراسات ضمن مواد الكتاب الحالي لتضاعف حجمه ولصار يتألف من قسمين متينين، أحدهما نظري، يعالج الفنون التشكيلية في بعدها العالمي، والآخر تطبيقي ينصب على أحد التحققات الجهوية ـــ إن جاز التعبير ـــ لهذه الفنون.

يتألف الكتاب الحالي من قسمين :

ـــ الأول عبارة عن إسهام شخصي يتمثل في دراستين، الأولى تحت عنوان «مدارس الفن التشكيلي الحديثة»، والثانية تحت عنوان : «مجرد كلمة عن الفن التشكيلي».

ـــ أما القسم الثاني، فهو عبارة عن دراسات قصيرة جدا في معظمها، يمكن تصنيفها، بحسب مواضيعها، إلى أربعة أنواع :

ـــ نصوص نظرية في الفن.
ـــ نصوص تتناول مدارس فنية بعينها.
ـــ نصوص تنصب على جوانب جد محدّدة في الفن التشكيلي.
ـــ نصوص بقلم فنانين تشكيليين.

2.1 ـــ مما سبق يتضح أن :

أ ـــ الكتاب الذي بين أيدينا ـــ على صغر حجمه ـــ نجح في تنويع مادته، بما جعله يطرح قضايا عديدة ومتشعبة لا تهم حقل الفنون التشكيلية وحدها، بل وكذلك قضايا النقد الفني، والعلاقة بين الشعر والتشكيل، وتاريخ الفن، وربما فلسفة الفن ذاتها.

ب ـــ من الصعب جدا تلخيص محتوى هذه النصوص، لاسيما أنها عبارة عن مقاطع قصيرة، ربما تعمّد المؤلف اجتزاءها من كتب ودراسات لتتّخذ مادّة للتحليل، ذلك أنه استهدف بمؤلفه هذا فئة محدّدة من المتلقيّن، في المقام الأول، وهم تلاميذ الباكالوريا (شعبة الفنون التشكيلية) وطلبة مراكز التكوين المهني المتخصصين في الشعبة ذاتها.

ج ـــ لتسمية محتوى الكتاب تم استخدام مصطلح واحد بصيغتين، الأولى مفردة، وهي «الفن التشكيلي»، كما في العنوان، والثانية بصيغة الجمع، وهي «الفنون

التشكيلية»، كما في خاتمة الكتاب. ومعلوم أن لهذا المصطلح معنيين :

أحدهما شائع ربما يتأصل في خطاطة التقليد النقدي الذي جمع منذ عصر النهضة كلا من الرسم والهندسة والنحت والصباغة والحفر في مصطلح واحد، هو : l'arte del designo.

والآخر ضيق يقتضي مقابلة مصطلح «فنون تشكيلية» نفسه «بالفنون الخطية»، وبالتالي التمييز داخله بين فني الحجم، وهما النحت والهندسة، وفنون المساحة وهي الرسم، والصباغة، الحفر.

ومع أن قراءة المادة التي يتضمنها الكتاب تعطي الانطباع بأن التركيز فيه واقع أساسا على الرسم والصباغة، إذ تحاشى المؤلف ترجمة نصوص تتطرق كليا للنحت والحفر والهندسة المعمارية، فإن المصطلح مستعمل بدلالته الضيقة، إذ يرد الحديث في ثنايا مجموعة من النصوص عن النحث والهندسة المعمارية.

2 ـ المدارس التشكيلية الحديثة والنقد التشكيلي :

1.2 ـ المدارس التشكيلية الحديثة :

تطرح مسألة الحديث عن المدارس الفنية أسئلة عديدة منها : أي معيار يجب اعتماده للحديث عن مفهوم المدرسة ؟ هل المدرسة حركة تضم جماعة من الفنانين لهم آراء نظرية في الفن، يعبرون عنها في بيانات (على نحو ما فعلت حركة «دادا» أو «البروكا Brücke»، أو «السوريالية») تجد ترجمتها في إنتاجاتهم الفنية أم أن المدرسة إنتاج يستمد وحدته من مجموعة من الخصائص يكشف عنها نقاد الفن آنيا أو لاحقا على نحو ما تم مع حركتي الـ «بوب ــ آرت» أو «الصباغة الميتافيزيقة»، مثلا ؟ كيف نعرض المدارس التشكيلية ؟ أنعرضها في تسلسلها الكرونولوجي، في اتصالها وانفصالها عن المدارس السابقة، في توالدها ــ إن جاز التعبير ــ من خلال تبادل التأثير فيما بينها أو نؤرخ لها بحسب انتماءاتها الجغرافية والقطرية ؟

لقد تعامل الكتاب الحالي مع المسألة بشكل أصيل، يتمثل في اعتماد قطبين، هما الفنان والطبيعة، ثم عرض المدارس التشكيلية تبعا لنوعية العلاقة التي يقدمها الفنانون مع الواقع، الأمر الذي أفضى إلى إدخال المدارس ذاتها، ضمن أربع

مجموعات كبرى، هي :

ــ **الواقعيون** : وهم الذين يعبرون عن الطبيعة بإخلاص.

ــ **السذج** : وهم الذين يستوحون مشاهد الطفولة وبيئة تربيتهم الأولى خارج أي انشغال بالقواعد الفنية.

ــ **الذين ينظرون إلى الطبيعة بغرابة** : وهم ينقسمون إلى أربع مدارس، هي :

أ ــ الدادية (1616 ــ 1923) : بشقيها : مدرسة زوريخ ومدرسة نيويورك. وقد رفض أصحاب هذا الاتجاه الانصياع لجميع التقاليد والقواعد الفنية السابقة عنهم، بل مضوا إلى حد الدعوة إلى قتل الفن والإنسان نفسه، مرتكزين في ذلك على التيارات الفكرية الفوضوية.

ب ــ السوريالية : سعت إلى إبراز الجميل في ما هو تافه.

ج ــ البوب ــ آرت : ظهرت في إنجلترا، ثم انتقلت إلى أمريكا، وأدرج أصحابها في لوحاتهم نفايات وعناصر من الحضارة الاستهلاكية.

ــ **الذين يشوهون الطبيعة** :

أ ــ الوحشية : وتهدف أساسا إلى إبراز اللون دون خجل ولا ضلال أو توهيمات.

ب ــ التكعيبية : وعمدت إلى نقل الصور الطبيعية منكسرة ومطابقة لإحساس الفنان وعواطفه أثناء المشاهدة.

ج ــ المستقبلية الإيطالية : جعلت من إنتاجها أنشودة لتفوق الآلية والتقنية.

د ــ التعبيرية : يأخذ أصحابها مادتهم من الواقع، ثم يغيرونها ويصبغون عليها صورا شخصية تعبر عن سخطهم واحتجاجهم أو مواساتهم للمخلوقات المظلومة.

هـ ــ التعبيرية الجديدة : وتتردد بين الواقع والتجريد، إنتاجهم يبدو تجريديا أثناء الوقوف عليه لأول وهلة، على أن الناظر المتفحص يكشف فيه ألوان الطبيعة.

و ــ التجريدية : ترفض الواقع استنادا إلى رؤية تجعل للفن ميدانا حقيقيا ينفرد عن ميدان الطبيعة ويخضع لقوانين الطبيعة. وينقسم هذا التيار إلى قسمين :

ـــ **التجريد اللاشكلي** : يرفض أصحابها كل ضغط خارجي، ويباشرون عملهم بمنتهى الحرية، وينقسمون بدورهم إلى ثلاث مدارس، هي : أصحاب العنف، وأصحاب التنميق، ثم الغنائيون.

ـــ **التجريد الهندسي** : اتخذوا من الهندسة طريقة للتخلص من القلق، ونبذ الغموض، ودحر الخوف.

وإذا كان هذا العرض لا يستوفي جميع المدارس التي تعرضها الموسوعات، فإن المؤلف يترك المجال مفتوحا لتصنيف هذه المدرسة أو تلك عندما يعرض معيارا آخر للتصنيف، وهو أن جميع المدارس تنحدر من حركتين متعارضتين ظهرتا في العشرينيات الأولى من هذا القرن، وهما : المستقبلية الروسية التي ترى أن للفن وظيفة اجتماعية، ثم الدادية التي تسخف وظيفة الفن. ومن هذا المنظور يكتفي «المؤلف» في عرضه بالإشارة إلى مجموعة من المدارس مثل : «الفن الفقير»، «اللاندت آرت»، «الهابننغ»، و«الفورتسية»، على أن مجموعة من النصوص المترجمة ستنصب أساسا على عدد كبير من المدارس، فيها ما تم ذكره في التصنيف السابق وفيها ما لم يرد ذكره.

3.2 ـــ النقد التشكيلي :

تشكل الدراسة التي تحمل عنوان «مجرد كلمة عن الفن التشكيلي»، وهي شبه خاتمة تعرض تأملات في قضايا التأريخ للفن التشكيلي، والنقد في الفن التشكيلي، ثم علاقة الفن التشكيلي بالشعر، تشكل جانبا أصيلا في الكتاب.

بخصوص **تاريخ الفن**، يرى المؤلف أن هذا النشاط ملازم للكائن البشري باعتباره إنسانا صانعا (Homo-Faber)، ومن ثمة فالبدائي والمتحضر يقفان على قدم المساواة في هذا الباب، الأمر الذي يطرح إشكالية مقاربة الفن : هل يقارب باعتباره مقولة متعالية أم يدرس في اقترانه بالبعدين المكاني والزماني ؟ لكل وجهة نظر أنصار، والذين أرخوا للفن صادفوا صعوبات جمع المادة، وراعوا اعتبارات نظرية أدت إلى إقصاء تيارات فنية بكاملها من مصنفاتهم التاريخية (أقصى الناقد هربرت ريد، مثلا، الفن الساذج من كتابه).

أما **الخطاب النقدي** حول التشكيل، فهو الآخر يتوزعه تياران، أحدهما

صحفي بسيط يقوم على الانفعال، والآخر أكاديمي جمالي يعالج التشكيل في شموليته أو بتخصص في مدرسة محدّدة. وإذا كان النقد التشكيلي ليس بالممارسة البسيطة، فإن المساهمة الفعالة فيه ستأتي من حقل مجاور، وهو الأدب. وفي هذا الصدد يعرض المؤلف إسهامات كل من ديدرو وأبولينير، والشاعر الإيطالي مارينيتي، وإزرا باوند... ثم يخرج بالخلاصة التالية : «إذا كان الأدباء الرواد قد ربطوا علاقات متينة مع الفن التشكيلي تدعمها قيم ومبادىء فنية، فإن النقد التشكيلي (من خلال نموذجه الفرنسي مثلا) سيعرف مغامرة يقوم أغلبها على حرية لا حدود لها في سلوكات النقاد».

وتمكن أصالة هذا القسم من الكتاب في كونه يتجاوز مقاصد مؤلفه المعلنة إلى جانبين أساسيين، هما :

- فتح جسور بين الفن التشكيلي والإبداع الأدبي (الشعري منه على الخصوص)، إذ لا غنى للشعراء عن التشكيل كما لا غنى للشكيليين عن الشعراء. وفي هذا المستوى يكون الكتاب بمثابة دعوة لتواصلة وترسيخ هذا التقليد في المغرب الذي لم يشهد حتى اليوم سوى ثلاثة لقاءات منه(5).
- الدعوة إلى قيام نقد تشكيلي متخصص مبني على تعدد المعارف والاهتمامات.

ونرى أن المؤلف نفسه قد قدم المثال في هذا الصدد عندما تحاشى اختزال خطابه إلى الجانب التقني في التشكيل، وزواج في المادة المعروضة بين أصوات الفنانين التشكيليين أنفسهم، وشعراء / نقاد تشكيليين وربما حتى فلاسفة.

3 ــ عن الفن عموما :

3.1 ــ يرى ميرسيا إلياد أن أهم ما اكتشفه الإنسان الحديث هو تاريخيته وموته الحتمي. وفي المنحى نفسه يطرح **مالرو** أن من اكتشافات الإنسان الحديث كون الانتصار على الموت يتحقق، والطريق إلى ذلك هو النبوغ، أي الفن. والفن يعتمد على ثلاثة عناصر هي : الحلم والخيال والشكل. يحقق الإنسان بقاءه من خلال الشكل الذي تصبح عليه صفة العالم من خلال الإنسان. وبموت الإنسان

---

(5) يتعلق الأمر بـ «الملتقى الوطني للشعر والفنون التشكيلية والنقد»، الذي انعقدت منه ثلاث دورات ــ حسب ما نعلم ــ، ثانيها سنة 1990 وثالثها سنة 1991.

يبدأ الشكل حياته اللامتوقعة. فمآثر المصريين ولوحات ميكل أنج ورسوم الكهوف، لم يكن أصحابها بالتأكيد يرونها بالشكل الذي نراه بها اليوم.

فتلك المنتوجات تنتمي إلى الأزمنة القديمة، وتؤدي وظائف محدّدة في سياق تهيمن فيه رؤية دينية للكون والمجتمع، ستقلبها الحداثة رأسا على عقب، الأمر الذي سيكون له انعكاس قوي على الفن ذاته من حيث المفهوم والوظيفة والتحقق.

2.3 ــ في هذا السياق، يرى تعريف «**للحداثة** بأنها «لا يمكن أن تكون شيئا آخر غير تعبير عن النسق القديم الذي يؤدي إلى بروز المجتمعات الديمقراطية القائمة على سيادة الفرد والشعب، والمتحررة من سيطرة الآلهة وترتبيات المجتمع الموروثة وكل تقليد سائد»(6). وفي مجال الفن، على غرار الثورة الديمقراطية [التي] تحرر المجتمع من قوى اللامرئي ومن علاقته بالكون التدريجي، تسعى الحداثة الفنية إلى الغاية نفسها حينما تحرر الفن والأدب من عبادة التقليد الموروث، واحترام الأساتذة الأولين وكذا من نظام التقليد.

وفي فن الرسم، ما صار الفنان يبحث عنه هو قلب علاقة الشيء باللوحة بحيث يصير تابعا لها وليس العكس، الأمر الذي أفقد الفن موضوعا متميزا، وجعله مشرعا على سائر المواضيع، ففرض ماني الوضعة (la pose) ورسم الانطباعيون أحياء وضعية ومقاهي، وأدرج التكعيبيون الأوراق والزجاج والحديد في لوحاتهم، وأدرج رواد البوب ــ آرت النفايات في لوحاتهم...

3.3 ــ في هذا السياق، تطرح مجموعة من القضايا نفسها بحدة، منها : ما نوع العلاقة القائمة بين الجمالية والفن ؟ ما هي الاعتبارات التي ينبغي مراعاتها في إصدار أحكام على الإنتاج الفني عندما ينحو منحى شكلانيا محظا ؟ هل التيارات التشكيلية المعاصرة منقطعة الصلة عن الموروث الفني بالشكل الذي يزعم ؟

يرى البعض أن جميع الاعتبارات الجمالية تكون على الدوام غريبة عن وظيفة العنصر أو علة وجوده، وبالتالي فالفكر الجمالي يخطىء عندما يتخذ من الأهرام أمثلة ــ في حقل الهندسة المعمارية ــ لأن هذه البنايات في الأصل لا علاقة لها

---

(6) **نفسه**، ص 27.

بالفن، ومن ثم فمن الضروري فصل الجمالية عن الفن، لأن دور الجمالية ينحصر عموما في تقديم أحكام حول إدراك العالم، بينما للفن وظائفية لا علاقة لها بالحكم الجمالي..

وإذا كان الفن الشكلاني يتأسس على أن الإنتاج الفني هو ما يقدم باعتباره كذلك، الأمر الذي يترتب عنه ضرورة عدم مراعاة أي شيء آخر غيرالشكل، فإن النقد الشكلاني لا يعدو مجرد تحليل عاصر ملموسة لموضوعات خاصة توجد أصلا في سياق «شكلي عادي»، وبالتالي لا يضيف أي معلومة لمانعرفه عن الطبيعة أو الوظيفة الفنية». وفي هذا الإطار، تخلص مناقشة مدرستي ما يسمى بـ «الفن الجاهز المصنوع» و«الفن التصوري» والتكعيبية إلى استحالة وجود قطيعة بين هذه التيارات والمدارس السابقة. ومن ثم، يليق باعتباره «تعليقا على الفن»(7).

4 ــ عن بعض المدارس التشكيلية الحديثة :

1.4 ــ وفي السياق نفسه (سياق علاقة الفن المعاصر بالفن الموروث ثم علاقة الإنتاج الفني بالطبيعة (التي اعتمدها المؤلف أساسا لعرض المدارس التشكيلية المعاصرة، كما رأينا)، يرى أنصار **الفن التجريدي** أنه وإن كان يبتعد عن الطبيعة، فإنه يؤسس طبيعة أخرى تبدو خلقا أو ابتكارا جوهريا في الأساس، وبالتالي يجب تسميته «فنا واقعيا وملموسا»(8). أماالنتاجات التي تدرج عادة ضمن الفن الواقعي، فالأليق بأصحابها ألا يوقعوها، والأليق بتلك الرسوم والنماذج أن تظل مجهولة في نطاق الطبيعة على شاكلة السحب والجبال والبحار والحيوانات والكائنات البشرية، لأنها وإن انبثقت من الطبيعة، فهي لا تتسامى عنها، ولا تنطبع بصفة روحانية.

وإذا كان هذا التسامي والسعي إلى الانطباع بصفة روحانية يعكس رغبة في خلق تعبير تشكيلي جديد، فإن الرغبة نفسها ستجد مسالك أخرى عند تيارات كالتكعيبية والتحطيمية :

2.4 ــ فالتكعيبية، بتلويناتها الأربعة (العلمية، والحسية (أو الفيزيقية)،

---

(7) **نفسه**، ص 39.

(8) **نفسه**، ص 43 ــ 45.

والأورفية، والفطرية) بحسب تنظير أبولينير، وجدت سبيل الجدة في الرسم الخالص، في جعل الفن التكعيبي «بالنسبة للرسم ماهي عليه الموسيقى بالنسبة للأدب. إنه الرسم الخالص، كما أن الموسيقى هي أدب خالص»(9).

3.4 — في حين وجدت التحطيمية بتنويعاتها («الوقعة» والـ «البوب — آرت»، مثلا) سبيل الابتكار في خلق علاقة معينة مع عالم التقنية عبر الإنتاج الفني، وذلك بالربط القوي بين الأثر وفكرة الحفل على أساس أن نفهم الحفل هو تحطيم مبرر لنظام سابق(10)، وبذلك كان «وول فوستل» يمزق مناشير الإشهار ويحرقها، وينظم حملات من نطاق «الوقعة»، وكانت «نيكي دي سان بول» تربط عنصر التحطيم بعملية الخلق وتشرك الجمهور نفسه في عملية الرسم.

4.4 — تجاه هذا الاتجاه التحطيمي يميز البنائيون (نسبة للمرسة البنائية constructivisme)، التي ظهرت في العشرينيات من القرن الحالي وألهمت الهندسة المعمارية في المقام الأول، ثم الفنون التشكيلية في مقام ثان)، يميز بين تصورين للفن.

— تصور يرتكز على نظرة غامضة للكون والموت، يقوم على الزخرفة، فن هو عبارة عن ثروة شاذة لدى بعض الأفراد، إنتاج يتهافت عليه زمرة من المضاربين، وذلك هو الفن الكلاسيكي والمدرسة المستقبلية على السواء(11)؛

— ثم تصور ثان يجعل من الفن نفسه يعمل من أجل البناء، ينتجه أفراد عاديون بمواد من الحياة اليومية، من عالم الصناعة بالخصوص، موجه نحو الاستعمال، ويعيش في هندسة المنازل ودقة دروان الآلات(12).

5 — بعض قضايا الفن التشكيلي :

يتناول هذا القسم ثلاث قضايا، هي «إنتاج اللوحة»، «نسخ اللوحات» أو مسألة ما صار يعرف اليوم بـ «الفن الزائف»، وأخيرا مسألة «الشكل [باعتباره] ضرورة للإنجاز».

---

(9) **نفسه**، ص 49.

(10) **نفسه**، ص 83.

(11) **نفسه**، ص 88.

(12) **نفسه**، ص 90.

1.5 ــ إنتاج اللوحة : يعالج الشاعر بودلير الذين عاصر دولاكروا وكتب عنه، مسألة إنتاج اللوحة في صلتها بالحلم، والانطباع، ثم الرشاقة (وهي المصطلحات ذاتها التي ستتردد في نصين لدولاكروا)، ثم يرى أن الإنجاز الدقيق جدا يترجم لغة الحلم بمنتهى الوضوح، والإنجاز السريع حرص على عدم ضياع أي شيء من الانطباع الخارق الذي يصاحب التصور، في حين متى وجه الفنان عنايته للخاصية المادية للأدوات تعين «عليه أن يتخذ التعابير اللازمة ليجعل إنجازه رشيقا وحاسما»(13). وعلى ضوء هذه المنهجية المنطقية يثير الشاعر مسائل تتعلق بالمنظر والفضاء الداخلي واللون والفكرة مثيرا تجارب رسامين أمثال روبنس، ودولاروش وهوراس فرني.

2.5 ــ نسخ اللوحات : نص لـ م. س. بارون، موقع سنة 1974، كتبه صاحبه على إثر زيارة معرض للوحات «المستنسخة» لكبار الرسامين، أمثال ليونارد دو فانسي، ورفائيل، برودون، وروبنس، وإنجرس، وشاردن. فيصنف اللوحات المنسوخة إلى فئتين :

- إما أن تكون اللوحات صادرة عن دراسة أحد التلامذة، وفي هذه الحالة نكون أمام تأويل مادام علم التلميذ قد اقتصر على إعادة رسم المشهد الأصلي على طريقته.
- أو أنجزت لغاية واحدة وهي تعميم اللوحة، وفي هذه الحالة يكون الهدف هو التعريف باللوحات الأصلية بأسلوب جيد.

ثم يعود بالظاهرة إلى زمن دورر Durer ورفائييل، حيث استعمل رسامون أسلوب الحفر... ويقول إن الظاهرة تطورت إلى ظهور معارضين كبار أمثال لانكريه، وتينييه، وريبو، وأغست طرونسي. ويثير مسألة وقوع اللوحات المنسوخة في يد مجمعين، واتخاذها وسيلة للمضاربات التجارية.

3.5 ــ أما نص الشكل ضرورة للإنجاز : فيرى أن الصور والذكريات تكتفي بذاتها وتتكون من فنون مجهولة تكمن جميعا في الفكر، إذ تضع الذاكرة رهن إشارة كل منا ريبوتوارا كله ثراء، وما يفعله الفنانون وهو ترشيد الذاكرة

---

(13) **نفسه**، ص 60 ــ 70.

بكيفية تؤسس لديهم شكلا يخول الانفلات من استبدادية الموضوع. ولإضاءة هذه الفكرة، يقارن بين الموسيقى والرسم قائلا : «كما أن الموسيقي لا يسمع في داخله «رسم موسيقاه» أو علاقة أرقام، وإنما يسمع رنات وآلات وجوقة؛ فكذلك الرسام. إنه لا يرى في داخله تجريدية لوحته، بل إيقاعات ونموذجا مجسما ولمسة. إن يده تعمل في باطن فكره، بحيث تبدع المحسوس في التجريد والوزن في اللاوزن».

6 ـــ شهادات (أو تأملات) الفنانين في الفن :

يتكون هذا القسم من ثلاثة نصوص، اثنان لدولاكروا، أحد كبار رسامي القرن الماضي بفرنسا ـــ الذي يصنف النقاد إنتاجه إلى خمس مراحل (هي : تلقيد كروس والفينيين، الرومانسية، نحو ألوان مفتوحة، الإستطيقا الكلاسيكية، وأخيرا، الذاكرة والموسيقى والروحانية)(14). أما النص الأخير، فهو لبيكاسو الذي يعتبره البعض أكبر رسامي القرن العشرين على الإطلاق، لأنه، وإلى حدود الخمسينيات، ما من مدرسة تشكيلية إلى وخضعت لتأثيره بطريقة أو أخرى.

1.6 ـــ يثير دولاكروا في تأمله «أصل النتاج» مسألة المفارقة القائمة بين الرسم الإعدادي والعمل النهائي. فالرسم الإعدادي يشكل التعبير الأسمى عن الفكرة بيد أنه بمقدار ملئه بالتفاصيل يبتعد عن الفكرة، يتعرض للتحريف. ومن ثم، فهو [دولاكروا] يرغب في «أن يرسم رسما إعداديا ونهائيا في الوقت نفسه، يرضي الخيال والفكر بلمسة واحدة»(15). وهذه الفكرة شكلت انشغالا متواصلا للتشكيليين، إذ قال ديردو في صالونه لعام 1765 إن «للرسم الإعدادي توهجا تفتقده اللوحة»، ورسم جيورجيوني وتيتيان الإيطاليان مباشرة على القماش (alla prima)، دون مراحل وسيطة. وللرسم الإعدادي هذا سلطة محررة ستؤكد نفسها مع الرومانسية وبعض رسامي المشاهد الطبيعية. كما أن الرسامين الحديثين، والانطباعيين من قبلهم، سيرسمون في اللوحة مباشرة(16).

---

(14) Encyclopaedia Universalis, 1995

(15) نفسه.

(16) نفسه.

2.6 ــ أما في نص الخيال هو الطاقة التي تؤكد وحدة النتاج وتماسكه، وهو بدوره مقتطف من مذكرات دولاكروا، فيقع التركيز على الخيال والانطباع بما يعكس رفضه للواقعية الحرفية، لأن الجمال بحسبه يكمن في ما يضفيه الرسام على مشاهد الطبيعة وليس في نقلها حرفيا.

3.6 ــ وموضوع الطبيعة نفسه هو ما يثيره مقطع من تأملات بيكاسو الذي يدرجه المؤلف ضمن التشكيليين الذين يشوهون الطبيعة. إذ يتحدث عن مرحلته التي تنعت بـ «الزنجية» (في إشارة إلى أعماله التي بدأت «بلوحة آنسات آفينيون» سنة 1907)، مؤكدا أنه وجد في تلك الأقنعة المعنى الحقيقي للرسم، وهو ليس الجمال الخالص، وإنما هو إعطاء شكل للرغبة والمخاوف(17). ثم يدعو مشاهدي اللوحات إلى التعرف على الطبيعة في نطاق معين، مادام الأمر يتعلق (في التجربة الإبداعية أو اللوحات) بصراع قائم بين عالم الفنان الداخلي وإكراهات الخارج.

كلمة أخيرة :

بعد هذا العرض المختزل يتضح أن كتاب «عن الفن التشكيلي» يتضمن مادة غنية جدا، ويتجاوز إلى حد بعيد المقصد الذي أعلن عنه صاحبه في مستهله. ذلك أنه تجاوز الجانب الوظيفي إلى زوايا أخرى بما جعله لا يفيد تلاميذ الفنون التشكيلية وطلبتها فحسب، بل وكذلك الأدباء وعموم المثقفين بما يثيره من قضايا تمس فلسفة الفن وعلاقة بين الفنون التشكيلية والموسيقى والشعر.

---

(17) عن الفن التشكيلي، ص 73.

شهادة معلم كبير

المسكيني الصغير

عزيزي الأخ الأستاذ : حسن المنيعي

يجتمع في المشهد مُحِبّوك وتلامذتك بعيدا عن الألقاب وكل الصفات الرسمية الممنوحة.

بعيدا عن المدح وكل الألوان المبهرة.

لتبقى وحدك وبلارتوش عبر المشهد المعبر الخالص المخلص قريبا من القلب والعقل.

ساقماً كنخلة بسطت عراجنها تمنح التمر والظل.

نعم لا أجد وصفا أو نعتا يليق بمكانتك أكثر من أن توصف وتنعت بالمعلم الكبير.

نجتمع وفي جعبتنا الكثير الكثير من عطاياك الفكرية والعلمية التي جعلتنا جميعا ومن خلال أبحاثك ومتابعاتك نتذوق ونتعلم ونحترف في نفس الوقت فنّاً إنسانيا كان بالأمس غائبا عن ثقافتنا وممارستنا.

لا أغالي إذا قلت بأن كتابك الفاتحة «أبحاث في المسرح المغربي» أصبح دستور المهتمين من طلاب وباحثين في المسرح المغربي. أستطيع القول بأنه كان ولا يزال يثير في الطالب الباحث فضول البحث والاكتشاف والاجتهاد الأكاديمي حول العديد من الأسئلة المتعلقة المرتبطة بالفرجة المسرحية في ثقافتنا الوطنية الإسلامية العربية.

فقد أثار بحق أسئلة فاعلة حول أشكال الفرجة المفتوحة أو ما يطلق عليه بأشكال ما قبل المسرح وأعطى أيضا لتجاربنا المسرحية اعتبارا وحضورا بين دفتيه

في وقت كان الاجتهاد في هذا الباب مغامرة غير محمودة وسبقا خاسرا في التخصص العلمي.

وفي الإجابة الباحثة عن الأسئلة المبثوثة في مؤلفاتك ما يجعلنا نستقرىء مرجعيتنا بحماس زائد بحثا عن فعل مسرحي ومثون تؤكد من جديد مفهومنا للفرجة المسرحية والتي تعطي لمسرحنا المغربي العربي حقه في التميز والاختلاف في أشكاله وتعدد لغاته الدرامية.

لقد حفزتنا كتابات معلمنا الكبير كتابا ومخرجين وباحثين على متابعة البحث في كيفية التعامل مع مرجعياتنا الوطنية والقومية والإنسانية.. وقد تميزت، كما هو معروف، تجربتنا المسرحية بالرغم من عمرها القصير باجتهادات نظرية أثرت الساحة الفنية العربية، تجلت على الخصوص في تعاملنا المتميز مع تُراثنا وقضايانا... وقد لقيت اجتهادات المسرح المغربي صداها على جميع المستويات الفنية، وتبدي للمهتمين والنقاد أن ثراتنا كان ولايزال بصمتنا الابداعية الفريدة، ومحطة بداية لتأسيس فرجة مسرحية لها علاقة بوجداننا وبتراثنا المكتوب والشفوي. هذه الأسئلة وغيرها في كتابات المعلم الكبير ذ. حسن المنيعي أصبحت محطة انطلاق لتلامذته الذين أصبحوا هم أيضا أساتذة مشرفين يتابعون ويحثون الأجيال العاشقة للمسرح على تجذير التجربة المسرحية المغربية والاهتمام بأصولها ومبدعيها، ولم يقتصر جهد المعلم الكبير على البحث التاريخي للظاهرة المسرحية إلى متابعة وترجمة ما يكتب في المسرح وعن المسرح وكل ما يمكن أن يفيدنا في هذا المجال.. بل لم تَفُتْه أيضا متابعة أعمال كتابنا ومخرجينا والاقتراب منهم والتعريف بهم، وفي قراءته لأعمالنا، كنا نحس بوجود المعلم المتجسس لتلامذته المجتهدين والمتميزين.

فجاءت كتابا وقراءا نموذجا في قراءة النصوص والعروض المسرحية، في وقت كنا نعيش نقدا انطباعيا تغلب عليه الذاتية والتسرع، في الاحكام، بعيدا عن لغات المسرح التي تتطلب معرفة بمصطلحاته الفنية. وبعيدا أيضا عن المحاباة التي كانت ولا تزال ــ مع الأسف ــ تأكل بعضا كما تأكل الأرضة خشب السقوف.

أستطيع القول ــ وهذا اعتراف من عاشق للمسرح أن تشجيعك لي وقراءتك العميقة لما أكتب وفيما أجتهد جعلني أزداد ثقة في كتابتي واجتهاداتي النظرية،

خصوصاً إذا عرفنا أن حرفة المسرح في بلدنا كانت ولا تزال حرفة المهمومين والمنتحرين ببطء..

لقد آمنت ـــ كما آمن غيري ـــ بنبوءتك التي تتحقق الآن لأننا بقينا نكتب وأصبحت الكتابة قشرتنا المعروفة ورئتنا التي يتنفس منها الوطني الكبير ـــ ويكفي أن نعيش هذا الشعور والاحساس، ويكفي أن نجد في تقديرك لنا الغذاء والبلسم والقدوة في الاستمرار والمتابعة والحضور.

عزيزي حسن المنيعي..

في هذه المناسبة استحضر روح الفنان «محمد تيمد» وكل الفنانين الراحلين العاشقين الذين كانوا يكنون لك المحبة ويقدرون وجودك المتميز وحرصك على تبيان اشراقاتهم الابداعية فيما تكتب وتوجه.. لقد كنا نجد فيك من يزكي بتجربتنا ويشعرنا قيمتنا ودورنا في هذا الوطن.

إني أفتخر بوجودي إلى جانب إخواني مبدعي هذا الوطن داخل هذا المشهد التاريخي الذي يقام احتفاء بفكرك وعطاياك لأني أعرف أن المسرح ولغة المسرح لم تستقم إلا بمجهودات أمثالك، وسهرك وإشرافك المباشر الذي أعطى للمسرح رجالات هم الآن يترجمون رؤيتك، من أجل مسرح مغربي متميز يعكس خصوصيتنا، وينتمي إلى فعلنا الدرامي الحقيقي.. ينتمي إلى الانسان المغربي.. فأنت الآن بحق مدرسة لها روادها في البحث والمتابعة.

عزيزي حسن المنيعي..
أيها المعلم الكبير.
دمت للمسرح.
دمت للمسرحيين.

القراءة ....والشهادة

محمد إدارغة

I ـــ جسور الامتداد في «المسرح.. مرة أخرى» للدكتور حسن المنيعي

من المؤكد جدا أن مسالك البحث في تضاريس المسرح المغربي، تموقع الدكتور حسن المنيعي باحثا عملاقا سباقا إلى تأسيس تقاليد الاكتواء بهذا المنحنى في توثيق مساراته وانعطافاته وتحولاته، والتنقيب في إفرازات تمظهراته، ويشكل تصنيفه المتفرد «أبحاث في المسرح المغربي» مرجعا رائدا لن تبلى معطياته وطروحاته، ولن تهتلك إضاءاته المدرارة، ولن تتخمد كشافاته التي ما فتئت ينبوعا ثرا يرده الدارسون والباحثون بقوة... ومن المؤكد أيضا أن مؤلفاته اللاحقة وإن اشتغلت أيضا على الخطاب التشكيلي والرواية والترجمة ـــ لم تفارق فضاءات المسرح بوصفها بؤرة انشغالاته ومرتكز اهتماماته، وكتابه «المسرح.. مرة أخرى» الصادر عن سلسلة شراع ـــ كتاب نصف الشهر ـــ العدد 49 بتاريخ 15 فبراير 1999 يشكل جسور الامتداد والاطراد.

ليس في نيتي في هذا المقام أجرأة قراءة في خرائط هذا الكتاب الذي يحبل على صغر حجمه بأسئلة بعض قضايا ورهانات المسرح المغربي، وإنما تتخذه مرجعا للاستئناس ـــ مبدئيا ـــ بالفصل الأول منه (المسرح التقليدي المغربي) حيث التنصيص على بعض الأشكال ما قبل المسرحية بهدف إثارة اهتمامات الدكتور حسن المنيعي إلى انشغال يرفد هذه الرؤية ـــ قليلا أو كثيرا ـــ ويتمثل في ما رصدته من فرجات قد ينسحب عليها هذا الاصطلاح، ويدرجها في هذه السباقات التد تمتح من نفس البوتقة (الحلقة والبساط وما إليهما). وقد ارتأيت ـــ في نهاية الثمانينيات ـــ مقاربة هذه الأشكال الفرجوية في إطار بحثي للاجازة، غير أن ظروفا ما حولت أشرعة اهتمامي إلى دراسة وتحليل رواية أبراج المدينة» للصديق محمد عز الدين التازي تحت إشراف أستاذي الفاضل د. حسن المنيعي. و لم

يبارحني هذا الهاجس، إذ استوقفتني نفس الظواهر وأنا أسطر الخطوط الكبرى للمحاضرة التي ألقيتها في بني مسقط رأسي في موضوع (نحو بطاقة هوية للدخيسة) بتاريخ 19 مارس 1994 بيد أن هذه الإثارة للاشكال اتسمت بالاقتضاب الشديد، وبالتالي بقي مشروع المقاربة مؤجلا في انتظار إشراق سياق موافق، وأعتقد بأنني لا أفارق جادة الصواب عندما أرى في هذا الاحتفاء بهذا الباحث المسرحي الكبير مقاما لائقا لاستعادة أعباء هذا الانشغال، ذلك أن بغيتي الأساس هي تنوير عتمات أشكال فرجة، قد تمتاز بخصوصيات نسبية، ارتهانا بفضاء محدد (الدخيسة)، وقد تتلاقى مع تقاليد فضاءات أخرى، لكنها، في جميع الحالات، مهددة بالانقراض والتلاشي بفعل عدة عوامل داخلية ودخيلة زاحمتها فضايقتها، وهي الآن بصدد اقصائها وإلغائها من مدارات اهتمامات أبناء المنطقة.

في البدء، أرى انبغاء تأطير المكان المرجعي، فـ (الدخيسة) ـــ التي سأقارب فرجاتها، ليست (دخيسة) الريصاني، أو أفوس أو غيرهما... وإنما هي (الدخيسة) الواقعة في الارباض الشمالية من مكناس، يحدها غربا وادي الفخارين، وشرقا قبيلة ذوي منيع، وجنوبا حي برج مولاي عمر وشمالا جبل زرهون. لن أخوض في مسارها التاريخي وتعاقب أنظمتها الإدارية وبطونها وأنماط عيشها وتضاريسها وعدد دواويرها.. فالهدف رصد بعض ماأراه من (أشكال ما قبل مسرحية) تستدعيها سياقات العرس الدخيسي التقليدي.

تنبغي الإشارة إلى أن الدخيسيين في احتكاك متقطع بشكلين فرجويين :

1 ـــ **الحلقة** : بصيغة موسمية تتمثل في موسم وليها (مساكين الدخيسة) الذي يحتفل به على بعد ما يناهز الأسبوعين من احتفالات المولى إدريس الأكبر بزرهون، وفي موسم (الشيخ الكامل، الهادي بنعيسى) الذي يعرف احتفاله السنوي المعروف نزولا كاسحا لبني المنطقة في اتجاه مكناس. وفي الموسمين معا، يتجلى عشقهم لفرجة الحلقة.

2 ـــ **عبيدات الرمى** : إلى حدود أعوام قليلة، كانت للدخيسة فرقتها المكونة من (خدام سيدي بنصر) كان أعيان القبيلة يتنافسون في دعوتها إلى حفلات أعراس أبنائهم وبناتهم. ويشكل إحضارها ـــ لامتاع المدعوين بعروضها التمثيلية ـــ رفقة السفناج والسقاء، مدعاة للتباهي والتفاخر، لكن الموت صدع وجودها وفرق بقية

أعضائها، فتلاشى حضورها، بسبب غياب البديل، وغزو ما يسمى بالأجواق الشعبية.

بعيدا عن هذين الانشغالين الفرجويين، ظل العرس الدخيسي التقليدي ملتقى ألوان فرجوية وفق الترتيب التالي :

1 ـ حفلة الزغاريد أو الحناء : (ويعرف في الفضاء الحضري بـ «الدفوع») : ويأتي بعد حفل (الخطوبة) وزيارة العدلين لعقد القران، حيث تتفق أسرتا (العريس) و(العروس) على يوم معين، يشهد حفلا. يبتدىء عند الضحى، بحلول أهل العريس في موكب مموسق بالبنادير (الدفوف)، تتخلله الزغاريد والتغني برباعيات أو مطولات (المزوكي)، حاملين إلى دار (الفرح) ما اتفق عليه الطرفان من ملابس وأحذية، تعرض على صينيات، مسبوقة بطبقين للتمر والحناء، وبـ (الذبيحة الصغيرة : كبش أو شاة) حتى إذا اقترب الموكب من دار العروس ـ التي تكون مرفوقة بصاحباتها وقريناتها، وفي ثيابها العادية ـ تتاح ـ بطريقة قصدية ـ للعروس في التسلل والانفلات والفرار بعيدا، حتى إذا أبعدت في جريها، انطلقت أمواج الصغار والكبار في إثرها، ويمسكون بها، فتعود إلى البيت متباكية دارفة دموع التماسيح، متظاهرة بعدم الرغبة في تمام هذا الزواج، فتدخل حماما بلديا تقليديا، وتلبسها حماتها (أو من تنوب منابها) بعض ما حملته إليها، وتجلس وسط حشد من النساء تتناشدن (المزوكي) وتزغردن، ثم يطلى شعرها بالحناء، وتجمع ظفائره لتشكل قعرا، تسوي عليه بيضة، يتطوع قريب لها، بعد دفع واجب هذا الامتياز ـ ويكسرها.

إن العروس ـ في هذا المقام ـ رغم ما قد يكون معروفا عن تفاهمها المطلق مع العريس، ورغبة في الاقتران به تتقنع بقناع الزهد في هذه الرغبة، وذلك ـ فيما أرى ـ تمثيل بصيغة ما.

2 ـ ليلة «المتارف» : (المتروف) هو من في سن الزواج من شباب الدوار أو القرية، بالإضافة إلى من يبرع في عزف أو نقر أو إيقاع (الكمنجة ـ لوتار ـ البندير ـ التعريجة ـ المقص ـ النيرة ـ (الناي) ـ الطبل...) ولو كان متزواجا.. في هذه الليلة يدعو العريس هؤلاء (المتارف) إلى بيته، يدخلونه مباركين

له، واصفين إياه (مولاي السلطان) يطعمهم عشاء، وتعزف إيقاعات خفيفة احتفاء.

وقبل الاختتام، يعلن أمام ضيوفه اسم من اختاره منهم (وزيرا)، وبموجبه توكل إلى هذا المحظوظ مهمة الاشتراك فصاعدا ــ في الأعداد للعرس، وبهذا الترشيح يعتبر نفسه اخا للعريس وفردا من أسرته، لا غدر ولا نفاق بعد اليوم، وعليه الطاعة والتنفيذ. ويقدر (المتارف) مصاريف هذه الدعوة وعلى كل (متروف) أداء قسطه، فتدس هذه المساهمات (المالية) في جيب العريس.

من الواضح إذن أن هذا الحفل الخاص لا يخلو من تقمصات لأداء أدوار جديدة، يستمر تشخيصها إلى نهايات العرس.

3 ــ الحمام (بفتح الميم الأولى وتشديدها) يتموقع هذا الطور من الاحتفاء ــ زمنيا ــ في اليوم السابق على حفل العرس، حيث يدعو العريس من يشاء من الرفاق والأصحاب، يصاحبونه إلى حي من أحياء مدينة مكناس (يعين هذا الحي حسب تواجد الأقارب به)، في موكب محمل بلوازم التغذية بمرافقة امرأة أو امرأتين للقيام بشؤون الطبخ. ينزل الجميع بالدار المضيفة، وهي في الغالب ملك لبعض ذوي القربى.. عند الأصيل يصحب العريس رفقاءه إلى دكان حلاقة (الحلاقة للجميع)، ثم إلى الحمام للاغتسال، ويتكلف العريس بأداء نفقات هذه الخدمات، وبعد العودة وتناول وجبة العشاء يتشارك الجميع في التغني والطرب.

ومهما تقدم الليل، يمنع الجميع من النوم منعا كليا عدا (مولاي السلطان)، فـ (الوزير) يتولى حراسته، أما من لم يستطع مغالبة زحف النعاس، فإن اليقظين يتدبرون أمر طلاء يزركشون أو يلطخون به وجهه بكيفية مضحكة، أو يتبثون أعواد ثقاب بين أصابع قدميه ثم إشعالها، فإذا أفاق هلوعا مذعورا، تضاحك الآخرون... وقد يقصرون الليل بصيغ أخرى، عندما ينبري أحدهم إلى تقليد سلوكات وأصوات بعض سكان المنطقة، وقد ينضاف إليه اثنان أو أكثر لتشخيص مشاهد ملهاتية شهدتها ساكنة الدوار أو القرية.

4 ــ الأيام السبعة أو (سبع أيام) : بهذا تعرف احتفالات العرس وامتداداته طوال أسبوع كامل. وتنقسم إلى ثلاثة أطوار :

أ ــ الطور الأول : يوم العرس، ونركز فيه على ما يسمى بـ (الرواح) :

ــ (رواح) العريس : عند عودته ورفقائه من الحمام، عند العصر غالبا، على متن سيارات مكتراة، تترجل جماعة (المتحممين) على بعد مسافة معينة من الدوار، حيث في الانتظار موكب يتكون من مختلف الأعمار، فيركب العريس حصانا مسرجا مخضب النحر بالحناء (رسم الكف)، يدثر رأسه ووجهه بقب جلبابه، فتتولى بعض قريباته تهويته بمناديل الرؤوس تدعى (السباني). ويتحرك الموكب على إيقاعات الطبول والغيطة، ترقص عليها بعض الفتيات أو الذكور أو هم معا، تتخللها وقفات، تنطلق خلالها الزغاريد أو الثناء على العريس برباعيات أو مطولات (المزوكي). وهكذا إلى حين نزوله ببيت مجاور لبيته حتى يتمكن بمباغثة عروسه (الدخلة) في أية فرصة سانحة.

ــ (رواح) العروس : يتجه نفس الموكب لإلحاقها ببيت الزوجية، وفي مقدمته الوزير، الذي عليه أداء واجب الترخيص بالنقل، إذ لابد أن يعرقل مأموريته أخو العروس أو آخر من أقاربها، يمنع الدخول شرط الرضوخ لمقتضيات الأعراف. ويحمل الوزير العروس إلى متن (فرس) / انثى، قد غطيت مؤخرتها بإزار أبيض، تمسك أمهابالذيل المدثر، ويركب خلف العروس أحد محارمها الصغار، وبنفس وثيرة (رواح) العريس، حتى إذا اقترب موكبها من مقامها الجديد تباكت مرة أخرى، فتنصرف بعض النساء إلى تهدئة نفسيتها والتهوين عليها.

ب ــ **الطور الثاني** : يتزامن مع اليوم الثالث، ويسمى بـ (قصعة الوزير) حيث تعد أسرته قصعة كسكس ضخمة بمقدار مد من (الطعام)، يزركش ظاهرها بركام من البيض والتمر (وهذه القصعة نادرة الوجود، إذ هي مصنوعة من الخشب) تنقل إلى دار العريس محمولة على لحاف يرفعه أربعة أشخاص أشداء، تحت إيقاعات البنادير والزغاريد أيضا، فإذا بلغت دار (الفرح)، يباع بيضها ثم تمرها (العائدات بالطبع لصالح المحتفى به). ويدعى الحاضرون من الذكور أولا إلى الأكل من كسكسها، فيقبلون عليها متضاحكين حذرين لأن اصطدام أصابع أي (مغفل) منهم بالدماج الفضي المدسوس في موقع مجهول من محتوى القصعة معناه أداء ذعيرة مالية، يحدث هذا تحت أعين الرقباء المعينين من طرف الوزير، بعدها، يأتي دور النساء.

ج ــ **الطور الثالث أو (تحزام العروسة)** : وموعده اليوم السابع، حيث عليها

الآن أن تغادر خدرها، حيث تتزين بأصباغها (البلدية) وأقراطها وحليها وملابس جديدة، ويلف وسطها بحزام ملون طويل وعريض، وبحمالة حريرية، فتحمل (سطلا) أبيض، وتنحدر أو تمشي في اتجاه (عين الماء) أو البئر، محفوفة بالفتيات و(المتارف) العازفين على البنادير والناي، تتخللها الزغاريد، فتنقل مقدارا قليلا من الماء وتعود إلى بيت الزوجية، وبذلك تعلن خاتمة احتفالات العرس.

وبعيدا عن هذه الأطوار تعرف الدخيسة نمطين آخرين من الفرجة ندرجهما كما يلي :

1 ـــ (سونا) : في اليوم الثالث من عيد الأضحى، يتجمع (المتارف) بعد الزوال، ليخرطوا من نبات (الصابرة) أقنعة، حيث يوظف السكين لخرط فجوات للعينين والأنف والفم، وتثبت في هذه الفجوة الأخيرة أسنان من القصب، وحواليها مزق صوفية من جلود الأكباش المذبوحة للدلالة على اللحي أو الشوارب، وبعدما يظلم الليل، يتجولون جماعيا بمساكن الدوار، حيث تشرع الفرقة الموسيقية المصاحبة في العزف والتغني، بينما يتقدم من صاحب البيت من يشخص دور اليهودي واليهودية يساومانه في صيغ دفع متأخرات ديون عليه مفتعلة، وهو في نهاية المطاف مخير بين الدفع (نقد، أو قطع لحم أو بيض..) أو يتقبل تحرشات (المسيح) بحوائجه في السقيفة.

2 ـــ (شيابة) : وهي لعبة يتعاطاها الرعاة خاصة، حيث يحفرون حفرة في المرعى تسمى (المقام)، ويرمون بعلبة صفيحية منبعجة في اتجاه ماء ثم يرمونها بعصيهم، فمن صعب عليه إصابتها وزحزحتها من مكانها، تعتبر تلك اللعبة أما له ميتة عليه إرجاعها إلى (المقام) لدفنها، لكن عصوات الآخرين لها بالمرصاد، يتناوبون على إبعادها، فيتعب في ذلك حتى (يشيب) لذلك سميت بهذا المعنى.

هذه بعض الأشكال الفرجوية الموشومة بتقمصات مختلفة، يمكن أن ترخص لها في الانتماء إلى ما يسمى بـ (الأشكال ما قبل المسرحية) فما رأي أستاذي الفاضل الدكتور حسن المنيعي ؟

مكناس : 3 ماي 1999

II ــ الدكتور حسن المنيعي إنسانا وأستاذا

لمكناس بهاؤها وألقها، وذاكرتها التاريخية ورونق الفضاء. مكناس البوابات والأسوار والقصور والأضرحة والصوامع، مكناس الزيتون والماء الزلال السلسبيل، و(عولمة) النعناع وأريج البساتين. مكناس الأنس والاستئناس. مكناس ذاكرة موشومة بكينونات قزحية، وكتاب مفتوح منزخر بـ (ريبرتوار) سامق، سمت بكعبة محطات ومواقف ورموز ثقافية انغرست في مسالكها حد التماهي والانغراق، فاقترنت بأسفار المدينة، وشكلت مرجعيات وإحالات على عمق امتدادها الإشعاعي، ويكفي التنصيص وفق ما تقتضيه مقامات هذه الشهادة ــ على ثلاث ركائز أساسية : جمعية البعث الثقافي، ومهرجان الحبول والدكتور حسن المنيعي.

لن تختلف معي ذاكرتي ــ بالتأكيد ــ في استرجاع لحظات من زمن د. حسن المنيعي بمكناس عند بدايات السبعينيات، واستعادة بعض حيثيات اقتحام هذا الرمز الثقافي المتلألىء لمدارات انشغالاتي الأولى. كنت ــ أعوامئذ ــ تلميذا بثانوية المولى إسماعيل بمكناس، وكان حظ الدارسين بامتيازات لقب (الدكتور) قليلا ضئيلا. فكان الإدهاش والانبهار بهذه الدرجة العلمية قويا شديدا، يشد الأنفاس ويشاكسها، ويقيم بينها وبين الرجل مسافات زمكانية شاهقة، فتكتفي برصد تنقلاته، مندهشة بشراهة قراءاته، حيث يندر أن يمر بك دون أن تلحظ انغماسه الكلي في أحماله من الكتب والمجلات، قارئا أو متفحصا. وتتقلص هذه المسافات تدريجيا، عندما توسوس لنا ــ نحن التلاميذ ــ مصادر موثوقة مقربة وتطنب في أنساق تواضعه ونبله وكرمه الفياض، وعندما حظينا بانميازات الدنو منه في فضاءات النطاق الثقافي، مسيرا لجلسات قرائية قصصية أو مناقشة بعض العروض المسرحية إبان المهرجانات الإبداعية والمسرحية التي كانت تشرف على تنظيمها جمعية البحث الثقافي. وأسجل ــ في هذا السياق ــ أن بعض التلاميذ استشعروا جرأة أكبر فتربصوا به في بعض حالات سيره منفردا، وسألوه سندا ماديا، فأجزل لهم في البذل.

وتنصرم الأعوام، وألتحق بكلية الآداب ــ ظهر المهراز فاس ــ طالبا بشعبة اللغة العربية وآدابها، عند بداية السنة الثانية، يعلق جدول المواد فينص في توزيعاته على مادة (مسرح) وعلى د. حسن المنيعي محاضرا في هذا المسلك الإبداعي الثقافي.

وبموجب هذا الميثاق أحظى بالتلمذة عليه خلال هذا الموسم الجامعي. في البدء، ساءلت ذاكرتي، واستعدت زمن مكناس، زمن الحبول والنطاق الثقافي و«أبحاث في المسرح المغربي» إعدادا واستعدادا واستئناسا. غير أن محاضرات الأستاذ المنيعي ستحلق بالطلبة في آفاق أخرى زاخرة بمستجدات البحث المسرحي العلمي الرصين، وتتنقل بنا عبر (التراجيديا كنموذج)، ومسرح العبث أو اللامعقول، و(ياطالع الشجرة) و(مصير صرصار) لتوفيق الحكيم. كانت حظوظ إدراكاتنا من مدارات هذه التضاريس المسرحية ضحلة، والاحتكاكات بفضاءاتها قليلة نزرة. من هنا، كانت محاضراته تندلق سيولا مدرارة تروي عطشنا المعرفي وغلتنا المسرحية، فتنبت في أمدائهما جهازا مفاهيميا جديدا قشيبا، ثريا ممتعا، وتتدفق إضاءات غزيرة تنير العتمات وتيسر المشي في الصعاب والمنحدرات. وفي جميع الأحوال والحالات، كان الرحيل الرائق في مسارات المسرح منذ نكهته الإغريقية إلى (لامعقولية) صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو، وعلامات المسرح العربي في جذوره وامتداداته، وأشكاله وتمظهراته. كان صوت د. حسن المنيعي — في لقاءاته — ينطلق عذبا شيقا طيعا فصيحا بليغا مدرارا، وزمن (فاس) مشعا مثمرا رحبا ثرا.

ويقبل صيف عام 1979، الذي يشكل ضمن دوائر انشغالاتي — طالبا — فترة حسم للتردد بين عدة موضوعات كانت مرشحة لمقاربتها في إطار بحثي للإجازة، فانتهيت إلى اختيار (أبراج المدينة) للتازي موضوعا للانشغال والتحليل. غير أن (اختيار) الأستاذ المشرف لم يشاكسني أبدا، فقد كان واردا لدي بشكل قطعي ونهائي التماس تأييد وموافقة د. حسن المنيعي، منذ الأطوار الأولى من زحف هذا الهاجس.

كان يوما رمضانيا صيفيا عندما يممت وجهي شطر برجه العالي بشارع علال بن عبد الله، عند الساعة الحادية عشرة صباحا، استشعرت غباوة آثمة لما وعظتني نفسي ونبهتني إلى بلادة هذا لاسلوك، فقد كان الأليق تأجيل هذه الزيارة إلى وقت لاحق، إلى ما بعد الزوال مثلا، لكن أصابعي كانت قد لامست الجرس مرات عدة متعاقبة. سمعت وقع أقدام آتية خلف الباب. هيأت دواخلي لاقتبال أي رد فعل متذمر مغبة هذا الإزعاج المبكر. فتح الباب وأطل وجه حسن مترنحا تحت ضغوط أثقال النوم. ابتسم مرحبا. بدد توقعاتي البلهاء. قبل مفاتحته في

موضوع هذا الاختراق الشائن لخلوته، دعاني إلى الدخول حادسا سبب الزيارة، وبذلك وفر عني جهود الخروج من بلاهة ورطتي وأذهب عني أحوال الارتباك والاضطراب. أخرج مذكرة وقيد اسمي وعنوان مشروع البحث، فتركته سريعا معتذرا.

وتوالت اللقاءات وترددت بعدد مواعيد استرجاع ما حررت وما صحح من فصول. كان دقيقا في مواعيده وملاحظاته وتوجيهاته وفي تصحيحاته للمسودة حيث الوقوف — أطوارا — عند إبدالات علامات ترقيم بغيرها، والدعوة إلى إعادة صياغة بعض التراكيب. لم يفارق هذه الصرامة في الالتزام حتى يوم افتقد المرحوم والده : كان الموعد بيننا محددا في الساعة الخامسة من ذلك اليوم. أتيت برجه مثل المعتاد. ضغطت على الجرس مرارا وخفقت على الباب فلم ينفتح. مر بي البواب نعى إلي الواقعة فنزلت الأدراج. وقفت أنتظر حافلة خط اتجاهي : فإذا بسيارة الأستاذ الفاضل تتوقف. يترجل د. حسن أمشي جهته محييا معزيا مواسيا، معتذرا ملتمسا تأجيل مناقشة الفصل إلى زمن آخر، لكنه كان أسرع إلى إخراج ملفي من محفظته الصغيرة، وزودني بتوجيهاته، مشيرا علي بما ينبغي النظر فيه في الفصل اللاحق. كان موقفا مؤثرا، حيث الجمع المثالي بين بعدي الدكتور حسن المنيعي الإنسان والأستاذ المحترم — حتى النخاع — إزاء طلبته، ولو في أشد لحظات حزنه. وكان كريما جدا يوم زرته في برجه / المعلمة الخالدة، ملتمسا رأيه في تصميم مشروع الدراسة. استسمحني لحظات، غصت خلالها في تراكات مكتبته الزاخرة المتحشرة أحيانا في فوضى رائقة. عاد إلي يحمل مشروبا قائلا : — من الآن فصاعدا، هناك كل شيء... بإمكانك أن تخدم نفسك بنفسك.. هو هكذا، في طيبته وطبعه الجميل وإنسانيته المثلى، وسعة صدره، وموسوعية ثقافته، وانضباط التزاماته، وسخائه الحاتمي والمعرفي. كان، ولازال، وسيبقى — دائما وأبدا — طودا شامخا ورزمزا ثقافيا مغربيا، عربيا، وكونيا...

(*) أعدت هذه الشهادة للإلقاء في اليومين الدراسيين حول أعمال وتجربة د. حسن المنيعي (14 و 15 ماي 1999) بمكناس.

الدكتور حسن المنيعي مؤرخا للمسرح

يونس لوليدي

يؤمن الدكتور حسن المنيعي أن الثقافة المسرحية مجال معرفي خصب تلتقي عنده جميع التيارات الفكرية والفلسفية. ويعتبر الفن الدرامي الميدان الذي تتحاور فيه كل النفوس وتُدرس فيه مشاكل العصور انطلاقا من الجذور الحضارية الأولى للإنسان.

وعلى الرغم من أن الدكتور حسن المنيعي يتمتع بهذه الثقافة، إلا أنه يقول في تواضع العالم : «إنني لست ناقدا مسرحيا، وإنما أنا قارىء / متفرج (...) ومشروع تعاملي مع المسرح يظل محدودا وطموحا في نفس الوقت إنه مشروع ينظر إلى الكتابة المسرحية في أبعد حدودها، أي في ما ينطوي عليه النص من إمكانات فكرية وسينوغرافية. وبالتالي فإن قراءتي له تحاول اليوم أن تقف على كمية حركته الفنية وثقل تاريخه، وبعد «لعبويته»».

وبذلك يولي الدكتور حسن المنيعي النص المسرحي مكانة متميزة، في دراساته، لأن النص «كبنية هو العنصر الفاعل في الحدث المسرحي، لأنه يمتلك طاقة خاصة تكمن في الكلمات التي تقوم على تحريك الشخوص، والأحداث لكي تصبح الفكرة المطروحة في النهاية حركة تتحقق عبر الالقاء الذي يجد سنده في الإماءة».

إن هاجس التأريخ المسرحي غربيا كان أم عربيا أم مغربيا يتحكم في الدكتور حسن المنيعي منذ أول إصداراته «أبحاث في المسرح المغربي». إذ يقول عن هذا الكتاب : «المنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة يستطيع أي قارىء للكتاب أن يستنتجه دون تعب، فهو المنهج التاريخي التصنيفي التفسيري الجمالي».

وهكذا قدم الأستاذ المنيعي للساحة العربية والمغربية أهم الاتجاهات والنظريات التي عرفها المسرح الغربي، من أجل تعريف القارىء بأهم مراحل تاريخ المسرح

العالمي، وكذلك بأهم المستجدات التي يعرفها هذا المسرح. كما اهتم بتعريف التراجيديا وتطورها منذ عهد اليونان إلى وقتنا الحاضر. وهو يعتمد في تقديمه للتراجيديا على تسلسلها التاريخي، بدءا بمفهومها، مرورا بمختلف صورها، وانتهاء عند ظهور التراجيديا الحديثة، مع حدود القرن 19.

وتقوم دراسة الأستاذ المنيعي على طرح شمولي وعلى رؤية تاريخية تعالج مختلف القضايا المسرحية. فهو عندما يدرس مثلا المسرح الغربي، يتعرض لأهم المراحل التاريخية لهذا المسرح، منذ القرون الوسطى، مرورا بعصر النهضة والقرن 18، وصولا إلى العصر الحديث، كما يتحدث عن أهم العلامات البارزة في تاريخ هذا المسرح، مثل راسين، وكورني، وفيكتور هيجو.

وهو عندما يتحدث عن تاريخ المسرح الأمريكي نجده يتخذ من سنة 1929 منطلقا للحديث عن التحولات التي عرفها هذا المسرح، حيث يبدو منشغلا بمواضيع السياسة الجديدة التي تطرح مواصفات العالم الرأسمالي في مواجهة العالم البيروليتاري. كما تحدث عن فقدان هذا المسرح ــ مع مرور الزمان ــ لطابعه الثوري، وانفتاحه على «الاتجاه الواقعي»، واتجاه «التحليل النفسي».

وقدم الأستاذ المنيعي في إطار حديثه عن تاريخ المسرح الغربي أسماء لها وزنها داخل الحركة المسرحية العالمية، واستطاعت أن تغير ثوابت هذه الحركة. ومن خلال تعرضه لهذه الأسماء قدم صورا مصغرة ومكثفة عن حياتها التي كان لها الأثر الواضح في مسيرتها. ومن بين الأسماء البارزة التي تعرض للمراحل التاريخية لابداعاتها نذكر برستين، وجورج شحاتة، وإدوار البي، وجان جنيه، ويوري ليونمون، وهارولد بنتر.

وعندما أراد الدكتور حسن المنيعي التأريخ للمسرح العربي، عالج أهم القضايا الحيوية المرتبطة بهذا المسرح، كالتأسيس. والتأصيل، والكشف عن الهوية، وغيرها من القضايا التي اهتم بها النقاد والباحثون والدراميون العرب، محاولين تخليص المسرح العربي مما اعتبروه تبعية للمسرح الغربي.

وقد تتبع الدكتور المنيعي مختلف المراحل التاريخية لهذه التجارب عند كل من توفيق الحكيم التي تبنى ظاهرة «المقلداتي»، وعند يوسف إدريس الذي يبني ظاهرة

«السامر»، وعند علي الرامي الذي اقترح ظاهرة «الارتجال»، وعند سعد الله ونوس الذي نادى «بالتسيس»، وعند عز الدين المدني الذي «عصرن التراث».

ويرى الأستاذ المنيعي أن الأسباب التاريخية التي حالت دون تحقيق انفصال المسرح العربي عن المسرح الغربي والتأصيل الكلي لشكله وقضاياه هي أسباب متعلقة بموضع المسرح العربي من الثقافة الرسمية، وبتوقف الفنانين عن الإبداع والعمل المتواصل، وتربط هذه الأسباب بشروطها التاريخية، حيث أكد أنها انعكاس لتأزم الأوضاع السياسية والاجتماعية في البلدان العربية.

وركز الدكتور المنيعي أثناء تأريخه للمسرح العربي على ظاهرة توظيف التراث في هذا المسرح. حيث تحدث عن أهم المبدعين الذين اعتمدوه في الكشف عن هوية المسرح العربي، ويرى المنيعي أن توظيف الظواهر التراثية في العمل المسرحي، لا ينبغي أن يكون توظيفا حرفيا أو مجرد نقل، وإنما يجب الاعتماد على «أسس علمية وفنية ترمي بالأساس إلى استيعات رموزها لإعادة تركيبها من منطلق فاعلية عربية تؤسس لمحاربة مسرحية مستقبلية ذات لغة متنوعة».

وتحدث د. المنيعي عند تأريخه للمسرح العربي، عن توظيف هذا المسرح للتاريخ كمادة قادرة على إغناء الحركة المسرحية العربية، فمعانقة التاريخ يساعد الدرامية العرب على مزاوجة أحلامهم بكتابة ديناميكية تنتج خطابا مسرحيا يرمي إلى تقديم تفسير عقلي وموضوعي للحياة العربية.

واهتمام د. المنيعي بالتأريخ للمسرح العربي عموما ناتج عن عدم فصله بين قطر وآخر. فالمسرح العربي يعمل على تأسيس وتأكيد هويته وحضوره سواء أكان مصريا أو عراقيا، أو سوريا أو مغربيا.

وعندما أرخ د. المنيعي للمسرح المغربي توصل إلى نتيجة مفادها أن هذا المسرح «في حاجة إلى الرعاية المادية والتشجيع الأدبي لأنه مسرح متطور رغم ما يعانيه من مشاكل هيكلية».

وما من شك في أن كتاب «أبحاث في المسرح المغربي» يعتبر المصدر التاريخي الأساسي لكل الباحثين في دراستهم للمسرح المغربي. ففيه يؤرخ د. المنيعي للمسرح المغربي منذ ارهاصاته الأولى (كالسباط والحلقة وسلطان الطلبة وسيدي الكتفي) إلى حدود السبعينات، مستعرضا أهم الأشواط التي مر بها في جانبيه

الاحترافي والهاوي. ولعل من أهم القضايا التي تعرض إليها د. المنيعي وهو يؤرخ للمسرح المغربي : التأسيس والتأصيل، والتراث، والتاريخ، ووضعية النقد، وعلاقة الهواة بالمحترفين.

وعندما يتحدث د. المنيعي على العلاقة التاريخية بين الهواة والمحترفين في المسرح المغربي فإنه يرى أن مساهمات الهواة كانت جد فعالة حيث تم استغلال التاريخ والأسطورة من أجل طرح قضايا معاصرة. وقد ساهم هؤلاء الهواة في تشكيل ملامح المسرح المغربي بإبداعاتهم الجادة وملاحقتهم لأهم القضايا ورفضهم للنص الذي يكرس الواقع، وتجاوزهم لمسرح ما قبل الستينات عن طريق طرح مواضيع جديدة وتقنيات حديثة.

إلا أنه رغم كل هذه المحاولات الجادة، فإن إلقاء نظرة على تاريخ المسرح الهاوي، يؤكد لنا ـــ حسب د. المنيعي ـــ أن هذا المسرح لم يستطع اكتساب جمهور كبير، لأن ثقافة هذا الأخير لم تكن تسمح له باستيعاب أعمال الهواة.

وبين د. المنيعي في المقابل كيف أن المسرح الاحترافي يحضى بشعبية واسعة نظرا لمواضيع الاجتماعية (كالزواج، والطلاق، والمرأة، والأخلاق...)، التي عادة ما يطرحها بصورة مبتذلة لاضحاك الجمهور، ولا يتجاوزها إلى مواضيع جادة تعمل على تثقيف هذا الجمهور وتحسيسه بخطورة المشاكل التي يواجهها. كما يعتمد المسرح الاحترافي في تقويم عروضه على تقنيات فرجوية تقليدية.

ولعل العلاقة التاريخية التي تربط المسرح الاحترافي بالإدارة والمؤسسة التي تموله ماديا مقابل خضوع لتوجيهاتها، هي ما يفسر هذه الوضعية التي يعيشها المسرح الاحترافي.

وعندما انتهى د. المنيعي من تاريخه للمسرح المغربي من بداياته إلى السبعينات، توصل إلى الخلاصة الآتية : لقد ظل الإنتاج المسرحي المغربي «مُكبلا في بنياته واختياراته بمشاكل عديدة. إن كلما أراد التبشير بفكرة بناءة أو طرح رؤية طلائعية فإن ذلك لا يتم إلا عن واجهة خاصة هي واجهة الهواة. في حين أسس المحترفون، باستثناء بعضهم ممن التزموا بمبادئهم ـــ ذوي قناعات سياسية متهورة لا تتجاوز مبادراتهم تعليمات الإدارة التي تؤطرهم».

ولا يؤرخ د. المنيعي للإنتاج المسرحي المغربي فقط، وإنما يؤرخ أيضا للنقد

المسرحي المغربي وللأشواط التي قطعها. وهكذا يرى أنه كان في فترة الاحتلال انطباعيا ذاتيا لا يتعدى وصف المسرحية وصفا سطحيا مع تلخيص لها. وبعد الاستقلال ونتيجة للتحولات الثقافية التي عرفها المغرب أصبح النقد المسرحي يتناول النص والعرض المسرحيين بطرق جديدة تقوم على الاستفادة من مخزون الذاكرة التراثية، واستخدام تقنيات غربية ملائمة. وبذلك حقق نوعا من التطور الذي يساهم في تشكيل خطاب مسرحي، خصوصا في السبعينات، حيث ظهرت رغبة أكيدة في تحطيم القيود وتجاوز النظرة القديمة إلى المسرح المغربي.

وهكذا فإن هاجس التأريخ للمسرح يجعل د. حسن المنيعي مسايرا باستمرار لكل الممارسات والاتجاهات المسرحية سواء أكانت مغربية أم عربية، أم غربية. وهذا ما جعل تأريخه متجددا ومتطورا.

كما أن غلبة «المنهج التاريخي على مجموعة من دراسات د. المنيعي جعلته يعمل جاهدا على دراسة بداية كل اتجاه مسرحي، والبحث عن جذوره وإرهاصاته الأولى، وتتبع الخطوات التي قطعها، ومعرفة التطورات التي مسته أو التراجع الذي عرفه ويربط كلّ هذا بالشروط التاريخية والسياسية والاجتماعية والفكرية الممهدة أو المصاحبة لهذا الاتجاه.

وإذا كان د. المنيعي يؤكد دائما على أن أستاذ مادة المسرح في الجامعة المغربية، ينبغي أن يكون على وعي كامل باتساع أفق الكتابة الدرامية، وبشروط انتاجها، وبالظروف التاريخية المساعدة على بلورتها، وبتنوع مفاهيمها الأدبية والفنية والحركية، فما من شك أن د. المنيعي خير من يمثل هذا الوعي بامتياز.

حسن المنيعي : رجل في مدينة

إدريس الخوري

مثل ماء ينبع من مدينة امبراطورية وتاريخية هي مكناس، ينبع المنيعي، من سلالة صحراوية متجذرة في الأرض منسلة منها، هنا الرمل والنخيل. الريح والشيح والمدى المنتشر، الفيافي والقفار والقبائل الرحل، حيث الهجير والقر، فهل هو امتداد للمهدي المنيعي أم أن هذا الأخير امتداد له ؟ ربما كلاهما معاً، فالمهدي هو المبتدأ وحسن هو الخبر، لذلك فإن هذا الرجل الأسمر المتخفي تحت قبعته الأوربية وتواضعه الجم هو مزيج من التأسيس والإنجاز البارزين في المشهد المسرحي بالمغرب.

لا يمكن أن نزور مكناس دون المرور بـ «معلمتها» التاريخية التي تسكن ذاكرة المشهد الفني الثقافي، فمكناس، رمزيا، هي المنيعي والمنيعي هو مكناس لما يمثله، هو شخصياً، من حضور لافت وإشعاع خارج زنقة علال بن عبد الله حيث يقطن : في الصحف والمجلات، في كلية الآداب بفاس وفي مدرجات الكليات الأخرى، في المهرجانات المسرحية وفي الكتابات المتفرقة وفي الترجمات، ولا يعني هذا أنني ألغي كل الأسماء الأخرى المبدعة والفاعلة في حقول الأدب والفن، ولكن لأن المنيعي كان، ولايزال، يشكل ذاكرة معرفية غنية تستمد مكوناتها من تراكم معرفي ثقافي متعدد ومنفتح على تجارب وأسماء وتراهن على كل ما هو جديد في هذه الحقول. إن كتاباته النقدية وترجماته في المسرح المغربي والعالمي، قد مهدت الطريق لجيل نقدي جديد أخذ يواكب التحولات النوعية المتسارعة، في المشهد المسرحي، ويراكم الأسئلة تلو الأسئلة، على الرغم من هبوط مستوى الفرجة المسرحية بالمغرب وتضخم «التنظير» النقدي نفسه، ناهيك عن البيانات، حتى صارت الكلمة أكبر من الخشبة ! ومع ذلك فإن هذا التراكم، في المفاهيم والنظريات والمصطلحات إنما يؤشر على وضع ثقافي آخذ في التشكل والانتشار والاستهلاك والتمثل.

في صومعته الصغيرة بزنقة علال بن عبد الله، المزدحمة بالكتب، حتى صارت جزءا منه مثل الجاحظ، اختفى المنيعي عن أنظار الناس وأنظار المدينة عازلا نفسه، مثل متعبد، بين الكتب والمجلات والمراجع، باحثا عن ظواهر مسرحية غربية ذات دلالات فنية متميزة. لا يغادر هذه الصومعة القديمة إلا لإراحة عينيه من القراءة والكتابة والتسطير على الفقرات الدالة ورأسه المطنطن بالأفكار والاستشهادات، لكن في مقهى ومطعم «نوفيلتي» يطلق حسن العنان لجسده المتعب كي يستريح من «عذاب» الكتب، هنا تنهال عليه التحيات الزكيات والابتسامات من كل ركن ضيق من أركان المقهى ويرتاح للعواطف الإنسانية المندلقة عليه مثل الماء، إذ لا يمكن «لنوفيلتي» أن تأخذ مجراها الطبيعي وتضبط إيقاعها اليومي الصاخب، الضاج بالكلام والسخرية والضحك المنقطع، خصوصا في المساء، إلا بحضور حسن، هو الذي يُضفي عليها نوعا من السر. ثمة عبد الله النادل السوسي، ذو الشارب الكث والبشرة البيضاء، وثمة عبد العالي المكناسي الأسمر، الطويل القامة، وهما الشاهدان اليوميان الحريصان على زمن المنيعي كي لا ينفلت من بين أصابع الوقت، كذلك ثمة السي محمد، الزموري الأصل، ذو اللكنة المكناسية، الشريك في «نوفيلتي»، وهو يدخل ويخرج باحثا عن نسمة هواء، فيما ينشغل حسن، كل يوم، بلعبة «الفليبير» بحثا عن جولة رابحة، وهذا المشهد المسرحي اليومي يترجمه حسن إلى مشاهد ساخرة تمزج بين النكتة الآنية السريعة وبين الفرجة المشهدية والحوارات المقلبية والاستعارات اللغوية، أليس المسرح، في نهاية المطاف، إلا طقساً يعكس حياتنا اليومية وذهولنا وانفلاتاتنا ألا يعبر عن انكسارنا الزمني ؟ لا يوحى مظهر المنيعي الخارجي بانتمائه إلى المؤسسة الرسمية رغم أنه جزء منها إداريا، فتواضعه وشفافيته وانفتاحه الدائم على أجيال متعاقبة وتجارب مدينة، في الفن والأدب، تزيل عنه هذه الصفة التقليدية التي يتشبث بها عباد المؤسسة، وكما هو شأنه في الكلية، أستاذا ومشرفاً، كذلك في الحياة : لا فرق عنده بين المدرج وبين طلبته خارج المدرج، هكذا ردمَ المنيعي، ومايزال، تلك الحفرة الوهمية التي تفصل الطالب عن أستاذه.

* * *

قبل المنيعي، كان النقد المسرحي في المغرب، في الستينيات وبداية السبعينيات،

مجرد محاولات في الكتابة تتكىء على تلخيص المسرحيات وإضفاء أحكام القيمة عليها وترتيب الممثلين والممثلات حسب أدوارهم دون الاهتمام بالجانب التقني، كان هناك فقر نظري وجمالي عند «نقاد» غير متخصصين يمارسون الصحافة اليومية ويكتبون في كل شيء : في السياسة وفي القضايا الاجتماعية المختلفة والخواطر الأدبية، حتى إذا شاهدوا مسرحية من المسرحيات كتبوا عنها من منطلقين : منطلق الإعجاب والرفض انطلاقا من البعد الأدبي، لقد ساد هذا النوع من الكتابات النقدية إبان ازدهار مسرح المعمورة ومسرح الصديقي وفرق البيضاء ومكناس وفاس ومراكش، وهي فرق هواة بصمت المرحلة آنذاك ببصماتها (دور جريدة «العلم» في تلك الفترة)، لكن هذا النقد لم يستطع أن يؤسس تقليدا نقدياً ذا أسس معرفية عميقة لأنه كان نقدياً ذوقياً وذاتياً لامرجعية له، وإذ ينشر المنيعي رسالته الجامعية، في كتاب، منذ ثلاثة عقود تقريبا فلأن المرحلة كانت تتطلب ذلك، ففي هذا الكتاب الأول يؤسس حسن المرحلتين : مرحلة تاريخ الفرجة المسرحية في المغرب، ومرحلة تحديد المفاهيم والمصطلحات، لذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب ــ الرسالة بداية التأسيس للكتابة المسرحية الرصينة، بعد ذلك، سيعمد حسن إلى الإدمان على مشاهدة الربيرتوار المغربي، خصوصاً الهاوي، ليمزج الكتابة بالمشاهدة.

لكن ليس المسرح فقط هو ما يشكل العمود الفقري في مشروع المنيعي النقدي (كتابات وترجمات) فللرجل انشغالات أخرى لا تقل أهمية عن فضاءات الخشبة. إن اهتمامه بالفنون التشكيلية يندرج أيضا ضمن تعدد رؤيته الحسية الشاملة إلى الرسم كعنصر أساسي من عناصر المسرح، لقد كتب عن بعض الرسامين وقدم لهم في كتالوغات أبرزهم زميله الحميم محمد القاسمي، قبل أن ينتقل هذا الأخير إلى الرباط وينطلق في مساره الفني نحو محطات أخرى عديدة ومغامرات فنية عديدة ويصبح رساماً حاضراً في المشهد الإعلامي، المرئي والمكتوب، ومن ثم أحد الوجوه البارزة في الحقل التشكيلي المغربي المعاصر، هو الذي حبا عليه وأخرجه إلى دائرة الضوء انطلاقاً من صداقتهما المشتركة في مكناس.

مبتسما باستمرار ضاحكاً باستمرار حتى تكاد ضحكته تخنق كلماته، من فرط اللحظة الحميمة وبهجتها، يأتي حسن إلى نفسه وإلينا، حاملا جسده النحيل الأسمر المثقل بالوقت، «متأبطا» بساطته وبداءته الإنسانية بعيداً عن أي تعالم.

شهادة .. وببليوغرافيا

المهدي الودغيري

مع مطلع السبعينيات، وكنت حينها مازلت أتردَّد على دار الشباب البطحاء بفاس، حيث المساهمة الفعالة في العمل الجمعوي الجاد كمتنفَّس وحيد لاخراج الشباب من الرتابة والملل.. والإحباط؛ كان هناك رجل يواكب عطاءات كل عضو منخرط في أي جمعية متواجدة بالدار، وذلك بغية فرض هيبته كمدير، وإبداء رأيه ونصحه كمهتم وكعاشق للفنون والآداب. ولم يكن هذا المسؤول سوى الأستاذ الحسين المريني رائد المسرح الضاحك ببلادنا، والذي يُعدُّ من الأوائل الذين باشروا فنَّ الأداء المسرحي مع ثلة من أترابه أيام حلول الفرنسي آندري فوزان للاشراف على التدريب الوطني للمعمورة، وفي مقدمتهم رفيقه الفنان أحمد الطيب العلج الذي سأستفيد، لاحقا، من إبداعاته في المسرح. وفي الشعر العامي.

لقد حَبَّبَ الحسين المريني فن الخشبة لأكثر من شاب، ليس فقط، من خلال العروض التي كانت تتدرَّب عليها الفرق المسرحية الهاوية ــ بالتناوب ــ داخل قاعتين بدار الشباب، وإنما بالتحفيز على القراءة والاطلاع على ما كانت تزخر به مكتبة الدار من مؤلفات ومراجع ساهم بنفسه في توفيرها.

وبما أن الأستاذ المريني كان مؤلفاً وممثلاً(1) ومخرجا، فقد ظلَّ يُحفِّز شباب الدار على قراءة النصوص العربية والعالمية، وعلى مواكبة كل ما يُكتبُ عنها وعن العروض المقدَّمة من كتابات نقدية، سواء كانت انطباعية أو أكاديمية، وذلك استناداً إلى أننا، في المغرب، مازلنا نخطو الخطوات الأولى في هذا المضمار، على الرغم من ارتباط المغاربة بالمسرح ــ تاريخيا ــ بالزيارة المعروفة لفرقة فاطمة رشدي ويوسف وهبي وغيرهما...

(1) صدر للأستاذ الحسين المريني كتاب (تقنيات الممثل المسرحي) عن دار البوكيلي بالقنيطرة في طبعة أولى سنة 1996، وقد قدم له الأستاذ أحمد الطيب العلج والدكتور محمد الكغاط.

ويتميز الأستاذ المريني بذاكرة خصبة تستحضر العديد من الأحداث والوقائع بدقة وتفصيل، كما أنه يملك حدساً قويا يجعله يتنبأ بالعديد من «التوقعات» التي يمكن أن تطرأ على المشهد المسرحي المغربي لاحقاً، ومن جملتها بروز أسماء في عالم التأليف والتشخيص والنقد.

ولأن هذا الجنس الأخير (النقد) كان في طور تأسيسه بالمغرب وأن ممارسيه باتوا معدودين على رؤوس الأصابع، ومن بينهم حسن المنيعي الذي ستظل تشهد عليه مقالاته وترجماته في مجلتي «آفاق» و«أقلام» وبعض الصحف الوطنية آنذاك، أنه باحث وناقد للمسرح بامتياز، وأنه أستاذ متمكن ومختص في نفس المادة، وسيعتبر كتابه : «أبحاث في المسرح المغربي» الصادر سنة 1974 أول مرجع حقيقي يترصَّد مسرحنا تاريخيا وميدانياً.

ومن الدواعي التي قوَّت لدَي هذا الاقتراب من الفعل المسرحي، فضلا عن متابعاتي الدقيقة لكتابات حسن المنيعي بعد منتصف الستينيات، برنامج «من المسرح العالمي» الذي ظل الأستاذ محمد الكغاط يُعدُّه ويقدمه لسنوات عبر أمواج الإذاعة الجهوية لمدينة فاس، هذه الإذاعة التي ستشاء الأقدار أن ألتحق بها طيلة موسمين (81 ــ 83) في عهد مديرها الحاج العابد السودي القرشي، منتجاً لبرامج ثقافية سينصب الاهتمام فيها ــ بالذات ــ على الحقل المسرحي.

وبعد عشر سنوات على صدور «أبحاث في المسرح...» سيكون لي أول اختبار مباشر مع د. المنيعي من خلال مشاركتي في مسابقة وطنية في التأليف المسرحي نظمها الاتحاد الاقليمي للمسرح بمكناس الذي توصل بـ 54 نصاً مسرحياً، وكنت من بين الفائزين الثلاثة بالجوائز المخصصة بجانب المسرحيَّيْن (علي قروي وعزيز تفاحي)، وذلك عن نص «أحكام الليالي» الذي خضع مثل النصوص المشاركة للقراءة والبتّ من طرف لجنة ثلاثية يترأسها الدكتور المنيعي، وعضوية د. عبد الرحمان بنزيدان، وذ. إدريس بنوشان.

وفي سنة 1999 سيكون الدكتور حسن، أيضاً، ضمن لجنة تتكون بالإضافة إليه، من د. حسن الطريبق، وذ. حسن نجمي لقراءة البحوث المقدَّمة لجائزة عبد الصمد الكنفاوي في دورتها الأولى، والتي اختير لها كمحور : «سيرة عبد الصمد الكنفاوي الحياتية والفنية»، وقد نظمها نادي الموظفين بالعرائش ووكالة

شراع بطنجة، حيث فاز بحثُ الأستاذ حسن بحراوي بالرتبة الأولى (الجائزة)، في حين حظيت مشاركتي الموالية بتنويه من قبل اللجنة نفسها.

* * *

والآن، ونحن على مشارف الألفية الثالثة، يأبى اتحاد كتاب المغرب إلا أن يكرّم العديد من الأعلام المغربية، التي، بانتاجاتها وعطاءاتها، تكون قد أضافت جديداً متميزاً إلى المشهد الثقافي المغربي، ومن بين تلك الأعلام الدكتور حسن المنيعي الذي نشر ــ لحد الآن ــ 15 مؤلفاً، جلها يتعلق بالمسرح، وبعضها بالتشكيل ونقد الرواية، والأدب بصفة عامة، كما يكون قد أشرف ــ بصفته أستاذاً جامعياً ــ على 10 أطروحات في الرواية، وعلى 11 في النقد، وعلى 15 في المسرح، فضلاً عن ترجماته المتعدّدة للقصص والمسرحيات والأشعار، والدراسات النقدية باعتباره يتقن عدة لغات عالمية.

كما لا نغفل في هذه الببليوغرافيا ما وضعه الدكتور حسن المنيعي من مقدمات لعدد من الاصدارات لكتاب مغاربة أنتجوا في الحقل المسرحي نصّاً وبحثاً، الشيء الذي جعله يحضر، هو نفسه، في العديد من كتابات الآخرين.

حسن المنيعي

تاريخ الازدياد : 17 غشت 1941.

أستاذ الأدب الحديث (نقد، رواية، شعر، مسرح) بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس.

الشهادات المحصل عليها :

ــ الإجازة في الأدب العربي سنة 1961 بالرباط.

ــ شهادة الأدب المقارن سنة 1963 بالرباط.

ــ دكتوراه السلك الثالث سنة 1970 من جامعة السربون بباريس.

ــ دكتوراه الدولة سنة 1983 من جامعة السربون بباريس.

العمـل

ــ أستاذ السلك الثاني من الثانوي من سنة 1961 إلى سنة 1965.

- أستاذ جامعي ابتداء من أكتوبر 1965.
- كاتب سابق لجمعية البعث الثقافي.
- كاتب سابق للجمعية المغربية للتبادل الدولي.
- عضو الهيئة الاستشارية لمجلة رموز.
- شارك في العديد من المؤتمرات والندوات الثقافية داخل المغرب وخارجه.

الجوائز والأوسمة

- وسام ملكي من درجة فارس.
- جائزة المغرب للكتاب برسم سنة 1996.
- جائزة بلكاهية للنقد المسرحي سنة 1998.

المؤلفات المنشورة :

- أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس 1974.
- التراجيديا كنموذج، دار الثقافة، الدار البيضاء 1975.
- آفاق مغربية. المطبعة الوطنية، مكناس 1981.
- نفحات عن الأدب والفن، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1981.
- هنا المسرح العربي... هنا بعض تجلياته. منشورات السفير، مكناس 1990.
- المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء 1992.
- المسرح المغربي من التأسيس إلى صياغة الفرجة، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس 1994.
- المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي. طنجة 1995.
- دراسات في النقد الحديث، مطبعة سندي، مكناس 1995.
- الجسد في المسرح. مطبعة سندي، مكناس 1995.
- قراءة في الرواية، مطبعة سندي 1996.
- عن الفن التشكيلي. مطبعة سندي، مكناس 1998.
- المسرح مرة أخرى. وكالة شراع 1999.

المترجمات

ـــ عدة قصص قصيرة نشرت في الملاحق الثقافية بالمغرب.

ـــ عدة مسرحيات نشرت في الملاحق الثقافية بالمغرب.

ـــ كتاب ألان بوسكي : لست متقفا معك ياسولجتسين. نشر في حلقات بمجلة «الأقلام» المغربية.

ـــ قصائد من الشعر الزنجي. نشرت في الملاحق الثقافية بالمغرب.

ـــ حول المسرح الجماهيري لجان بييرساغ / مجلة البعث الثقافي ع 2/ أكتوبر 1980.

ـــ بين النص والقراء / مسرحة لجوزيف بيا / جملة آفاق ع 5 / نونبر 1985.

ـــ مازال الفن الجديد حياً / لايوس كساك / المحرر 25 يونيو 1977.

ـــ مشكلة النقد الجديد في فرنسا / لجان ميشال مينون / المحرر في 10 يونيو 1979.

مقدمات وضعها حسن المنيعي :

ـــ المسرح وفضاءاته / للدكتور محمد الكغاط / دار البوكيلي ـــ القنيطرة 1996.

ـــ البحث عن لحظة فرح / مجموعة قصصية للمهدي حاضي الحمياني / مطبعة النصر ـــ فاس 1978.

ـــ إلى الأمام / عنوان لمقدمة العدد الخاص بالمسرح / مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب ع 4 / 1967.

ـــ ظلال النص / محمد بهجاجي / دار النشر المغربية 1991.

ـــ المكان المسرحي تحولات معمارية وسنيوغرافية للمترجمين : سعيد كفايتي، إبراهيم عمري، عبد الله زروال، مصطفى ادزيري، عائشة التازي / مطبعة سندي ـــ مكناس 1997.

ـــ كلمة مشتركة بين المنيعي وأسليم للسيرة الذاتية لمحمد تيمد (أقواس أيامي) / مطبعة سندي ـــ مكناس 1997.

ـــ عبد الصمد الكنفاوي.. مسار فنان / حسن بحراوي / سلسلة شراع ـــ أبريل 1999.

ـــ امرأة ـــ قميص ـــ زغاريد / مسرحيات لمحمد مسكين / منشورات اتحاد كتاب المغرب / 1991.

ـــ الزعيم / مسرحية للمسكيني الصغير / مؤسسة بنشرة ـــ الدار البيضاء ـــ 1981.

ـــ القفص / مسرحية للزبير بن بوشتى / منشورات سليكي اخوان ـــ طنجة 1996.

ـــ ذاكرة الأدب (في الشعر والرواية والمسرح) محمد أسليم / مكناس 1999.

الأطروحات التي أشرف عليها :

1 ـــ في الرواية :

ـــ محمد أمنصور : استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ رشيدة بنمسعود : صورة المرأة في الأدب المغربي المعاصر (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ محمد غرناط : مؤثرات الرواية الجديدة في الرواية العربية (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ عبد الله قايدي : مسألة الأجناس في الرواية (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ باسو أمينة : العبث في الرواية المغربية (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ فريدة الكتاني : بنية الخطاب الواقعي في الرواية المغربية (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ سعيد بنفراد : شخصيات النص السردي (دكتوراه الدولة).

ـــ عمر حلي : السيرة الذاتية في الأدب العربي (دكتوراه الدولة).

زهور كرام : شعرية النص الروائي، جبرا إبراهيم جبرا نموذجا. (دبلوم الدراسات العليا).

2 ـــ في النقد

ـــ عبد السلام المحمدي : مفهوم الأدب عند توفيق الحكيم (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ مصطفى فروقي : النقد الواقعي الاشتراكي، يمنى العيد نموذجا. (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ مبارك أزارا : روافد التحليل في النقد الأدبي الحديث بالمغرب. (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ مصطفى الشاذلي : ظاهرة الاغتراب في النقد العربي. (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ محمود ميري : النقد العربي الحديث بين التأصيل والتجاوز. (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ عبد المنعم الشنتوف : مكونات القارىء في التراث. (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي. (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ حميد بوسليخن : النقد العربي المعاصر من خلال أعمال النويهي وأنور المعداوي وعز الدين الإسماعيلي وجورج طرابيشي. (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ حميد بوسليخن : النقد الروائي عند جورج طرابيشي. (دكتوراه الدولة).

ـــ رشيد بنحدو : النص الأدبي من إنتاج إلى التلقي. (دكتواره الدولة).

ـــ عبد الله الهمس : الانبعاث الفكري والأدبي في المغرب الحديث من 1844 إلى 1944. (دكتوراه الدولة)

3 ـــ في المسرح :

ـــ فاطمة شبشوب : صورة المرأة في المسرح المغربي بين الاقتباس والتأليف. (دبلوم الدراسات العليا).

ـــ عبد الرحمان بن زيدان : قضايا التنظير في المسرح العربي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ عبد الرحمان الوافي : البطل في المسرح المغربي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ عز الدين بونيت : الشخصية التراثية في المسرح العربي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ نوال بنبراهيم : المسرح العربي والتلقي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ محمد أزباخ : السخرية في المسرح الحديث. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ حميد تباتو : هوية المسرح المغربي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ لطيفة بلخير : دلالة الجسد والألوان والأشياء في الخطاب المسرحي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ سعيد الناجي : أثر المسرح الملحمي في المسرح العربي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ عبد الرحمان أيت بنبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح المغربي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ محمد المعزوز : جنيالوجيا الجنس المسرحي العربي. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ حسن يوسفي : قضايا التمسرح وتجلياته في الكتابة الدرامية بالمغرب. (دبلوم الدراسات العليا).

ــ حسن يوسفي : الميتامسرح بين المسرح الغربي والمسرح العربي. (دكتوراه الدولة).

ــ حسن قرفال : المسرح الليبي والتحولات الاجتماعية، (دكتوراه الدولة).

ــ أحمد بلخيري : المصطلح المسرحي عند العرب. (دبلوم الدراسات العليا).

كتابات لحسن المنيعي :

ــ عمر «قتلاتو الرجلة» المحرر 10 يونيو 1977.

ــ موسم الهجرة إلى الشمال : قراءة في رواية الطيب صالح / مجلة أقلام ع 10 / أكتوبر 1979.

ــ بريخت الحقيقي / أقلام ع 8 / يناير 1965.

ــ أخطاء ترتكب في حق بريخت / أقلام 9 ــ 10 / فبراير ــ مارس 1965.

ــ محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة / دراسة أولية لتحديد الهدف والمنطلقات / مجلة خطوة / ع 3 ــ 4 / صيف 1986.

ــ البدايات والتأسيس في المسرح المغربي الحديث / آفاق ع 3 / 1989.

ــ أثر برانديللو في مسرح توفيق الحكيم / مجلة أبعاد فكرية / ع 1 / يناير 1989.

ــ عن الفن الساذج بالمغرب / مجلة رموز / ع 7 / 1991.

ــ التجريب في المسرح الجامعي بين الممارسة والدرس / آفاق تربوية ع 10 / 1995.

ــ حول كتابي الدكتور يونس الوليدي :

- الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية..
- الميثولوجيا الاغريقية في المسرح العربي المعاصر / ملحق إ.ش / 5 فبراير 1999.

ــ عن المهرجان الثالث عشر لمسرح الهواة / أقلام ع 2 ــ 3 / يونيو ــ يوليوز 1972.

ــ كاتب ياسين مؤسس الأجناس الأدبية في المغرب العربي / مجلة رموز / ع 5 ــ 6 / 1987.

ــ عرض وتلخيص لمسرحية «بائع النعوش» لعبد القادر السميحي / آفاق ع 4 / السنة III 1967.

ــ مقالات عن الأدب الزنجي، نشرت في مجلة «آفاق» المغربية، والواحة، ومجلة كلية الآداب بفاس، ومجلة كلية الآداب بمكناس.

ــ مقالات عن الأدب المغربي (بالفرنسية) بالصحف والمجلات الآتية :

- Le monde
- Libération
- Libération
- Europe

- La revue noire
- Encyclopédie (Khatibi et Sijilmassi)

ـــ مقالات عن الرواية المغربية نشرت في بعض المجلات الشرقية وفي مجلة كلية الآداب بإكس بروفانس بفرنسا.

ـــ بؤس المسرح المغربي / المحرر 30 يناير 1979.

حضور حسن المنيعي في كتابات الآخرين :

ـــ نجيب العوفي : المسرح المغربي / بانوراما تاريخية (في كتاب جدل القراءة / دار النشر المغربية 1983).

ـــ عبد الرحمان بنزيدان : جمعية البعث والملتقى الوطني الأول للمسرحيين المغاربة بمكناس وأزمة المسرح المغربي (كتاب : أسئلة المسرح العربي / دار الثقافة ط 1 / 1987).

ـــ أحمد بلخيري : التمثيل والظواهر والمسرح / مجلة فكر ونقد / ع 15 / يناير 1999.

ـــ أحمد المديني : الفن المسرحي من الممارسات البدئية إلى تجريبية التراث والاحتفالية (في كتاب : في الأدب المغربي / دار النشر المغربية 1985).

ـــ نذير عبد اللطيف : إطلالة على المسرح الجامعي بالمغرب / آفاق تربوية / ع 2 ـــ 3 / 1991.

ـــ أكويندي سالم : المسرح المغربي بين الرغبة والصيرورة / آفاق تربوية / ع 2 ـــ 3 / 1991.

ـــ عبد الواحد عوزري : المسرح المغربي : بنيات واتجاهات / دار توبقال 1998.

ـــ بشير قمري : إبدالات المسرح العربي المعاصر : حالة المغرب / مجلة المدى ـــ سوريا ع 11 / 1995.

ـــ أبحاث عن أعمال حسن المنيعي المنشورة أنجزها طلبة ينتمون إلى مختلف الكليات المغربية تحت إشراف الأساتذة : محمد الكغاط، يونس الوليدي، عبد الواحد بنياسر، حسن بحراوي وغيرهم...

ــ محمد الكغاط : المسرح، التنظير، الممارسة / مجلة «مجرة» / ع 1 / ربيع 1996.

ــ المهدي الودغيري : اكتمال المشروع النقدي في «تجليات» حسن المنيعي / الملحق ت.س يوليوز 90.

ــ نور الدين محقق : المسرح المغربي وهاجس البحث عن الحداثة / آفاق تربوية ع 4/ 1991.

ــ محمد عزام : المسرح المغربي / منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ سوريا 1987.

ــ مجموعة من الباحثين (الكتابة النقدية عند حسن المنيعي / أعمال اليوم الدراسي ــ 25 نونبر 1995 الذي نظمه فرع فاس لاتحاد كتاب المغرب / مطبعة البلابل 1996). والباحثون هم :

محمد الكغاط (حسن المنيعي والنقد الشامل) حميد الحمداني (القراءة الموسوعية) يونس الوليدي (تجليات الفعل النقدي) سعيد الناجي (تغريب النقد المسرحي) أحمد شراك (لعبة الكتابة) حسن يوسفي (علم المسرح عند حسن المنيعي) محمد أمنصور (مؤسس النقد المسرحي المغربي المعاصر) عبد الرحمان طنكول (حسن المنيعي أو الكلام من موقع الظل) مصطفى رمضاني (ذاكرة المسرح المغربي) محمد أُقضاض (الأستاذ والناقد والانسان رشيد بناني (الرائد المتواضع).

ــ أنطولوجيا الأدب المغربي (بالإسبانية).

ــ كتاب عن الأدب المغربي (بالروسية).

ــ حوار مع حسن المنيعي : المسرح المغربي يطمح لتحقيق تطور فني بأسلبة الفرجة / إنجاز : سعيد شريف / الشرق الأوسط 2000/02/11.

أغمض العينين

المهدي أخريف

ها أنْتَ فِي بَيْت القَصِيدةِ
تلتقي بِمنُولي ثالثةِ
يداكَ تلوِّحان ـــ نراهما بين السطور ـــ
إلى مشاجِب في الفراغْ
أمّا القريحة فَهْيَ طوراً
تكتفي بالنَّقْر في الأوْداجِ،
طَوْراً ترتدي دَوْر المحايد ـــ مِنْ بعيدٍ
يَرْقُب الأحداثَ ـــ
فِي بَيْتِ القصيدةِ
عاريين من البلاغة تَبْدُوانِ
كلاكما طافٍ على العُنوانْ.
سَتُراوِدَان خُيوط فَجْر ذاب في بَحْرٍ
رَكِيكٍ. ما الَّذِي تحكي منولي للقوافي ؟
ما الذي تُخفيه أنت عن القوافي ؟!
عاريين من البلاغة تَبْدوان.
عَيناك تلتهمانِ ما يَطْفو علَى سَطْح
المَشاهِد مِنْ رَذاذ خامِدٍ
عَيْنا منولي تَطْفوان على التماعة
جَمْرةٍ مَخْنوقةٍ في السطر.
أحْيانا

يُخَيَّل لي بأنَّ المَطلِع الطَّلَليَّ سوف يَنِطُّ
مِنْ قَعْر الدواةِ
مُجَرِّداً عَنْكَ القناعَ الرَّثَّ.
مانُولِي ثُمالَة حَسْرة فِي القَعْر تَرْسُبُ
(لا تُحاوِلا فَضَّها)
مِنْ شُرفة الإِيقاعِ تَبْدُو أنْتَ مُعْتَصِراً
بَراوِلَكَ الخِفَافَ
تَرُدُّ أعجازا على صَدْر البياضِ
بِحِنْكةٍ جَوفاء.
ما جدوى الكراريس الثِّقالِ
وآلياتِ السَّبْرِ والتَّشْحِيم
ما جَدْوى
التَّحَلِّي
بالحماقة في الحقيقةِ
والتَّمَسك بابن جِنِّي عندما
يَأتي المَجازُ.
لَيدك أوقاتٌ لصَبْغ الروح
بالطَّانغُو وباليُوغا معاً. تَكْفِيكَ.
مانُولِي تَحوم مجدّداً.
في الحِبر وَقْعُ رُخامة
فِي الماء رَاوِحْ حيْثُ أنْت الآن
فِي بيت القصيدةِ قَهقهات النثرِ تسبح
كالنَّقيق على المِدادِ
أَعِدْ مُراودة «المواضِيع الثقال»
بأحْرُف التَّمويه.
ضاعِفْ نَبرة النَّجْوَى.

هُنالِك ريشتانِ تَدلَّتا من أُصبُع مَمْسوسٍ
خِطْهُما بالرِّيق خِطْ حُلُم الظهِيرةِ
بِتَعاوِذِ ابْنِ سِرين بِالفَاسُوخِ خِطْ
هَلَل المَطالِع خِط أناملك العتِيقَة
بِالشَّعيرات الدَّقِيقةِ
فِي نُسَيْمات العَشِيَّةِ.
عِنْد رامبو موجَةٌ فاضَتْ عَنِ المَبْنى
انْتَحِلْهَا
لُكْ مَذَاقَ الفحم من تحت اللسانِ
وَلاَ
تَتْرُكْ فَم الصَّفَحات مَفغوراً
طَوال السَّبت خِطْ بُقَع الرَّمادِ
بأيٍّ ظُفْر لاَح في العُنْوانْ.
وبِنفس خَطّ الرمل مَسْكوكاً
تَمَسَّك بالقصيدةِ
فِي غظامك نَمْلة مُسْتبسِلة
سَلْها لِتَكْتُب بِالنيابَة عنك إيقاع النِّهاية
وأصِخْ إليها أغمضِ العينينِ ثُمَّ أطِلَّ منهامَرَّتَين :
مُفرَّغاً من سوتك المُعتاد
ومُحكّكا بِخَواء هَذا البيت.

شعر بالأمازيغية

أحمد عصيد

تيلاّيْ نْ واضُو

غْ وُودمْ ن تافوكت
ئفض ن ئمولا
كَان ئكلان ن ؤزمز
كَان ئسلان ن ئنزران
زوند أجفل ن تاطانكَيوين
أيكَا أغوليد أزكَزاو
زوند أغوليد أزكَزاو
أد كَانت تاطّانكَيوين
ؤرسول ؤفيخ أمطّا
ئمراييي واوال ئنو

حِيَل الرّيح

في وجه الشمس
ألفُ ظِلّ
هي وشمٌ في كفّ الزمن
هي أعراس المطر
كمثل خضة الموج
هذا الجبل المخضرّ
كمثل الجبل المخضرّ
هذا الموج
لم أعُدْ أجِدُ دمعي
والكلامُ غصّةٌ أبدية

تازالّيثْ

أر نتلوح تيزالوين ئوامان ن ييلّ
ندّرْ
غْ بْرَّا ن تيرًّا
ئزمْوزّال كَان تاضدري ن ييضكَام
أر نتبيدّادْ ف ئغرمان أر نالاّ ئدامن
أر نالاّ
مامنكا ئطّار ئضكَام
أر ئطّار،، ياون،، ياون
ئلس أغراب ن تمزكَيد

صَــلاَة

نقذف كلّ آياتنا إلى البحر
ونحيا
خارج المكتوب
كل الخطوات سقطات ماضية
نسشح على الأطلال دماً من الدمع
نبكي
كيف يهوي الأمسُ
يهوي،، صاعداً،، صاعداً،،
يتسربل بجدار قدسي

تارّاكَت

ئكلان نْ وُول
أتكَا تملسيت فلاّم ئلاّن
مارايفك أكايونس س تارّاكَت
أسّار ؤرتون ووسمان ن ئزري نم

هـديـــة

لون القلب هذا الثوبُ
الذي ترتدين
من ذا يُهدي نفسه قرباناً
حتّٰى يظلّ مشعشعاً برق نظرتك

أمدلوُن فاد

أنّيخ أمدلو
زوند أفوس ئتّلمن أمطّا
ئييذْباب ن ئرافان
راتّنْ ئسًّا واضو
راتّنْ تْسًّا تاكوت
أرتمودّونت والن نسْنْ
غ تميزارن ن واوال
أر نسّانت غ ئفسّي ن تيلاّس
أمدلو فْلاّك
أيا نموقّار أمروال،
زوند أزنكض أموحدي
أمدلو فلاّك
ئسّوك ؤنزار سين ئتران

غمام الظمأ

أرىٰ غيمة
كأنها يد تغزل الدمع
للظّامئين
ستستشربُهم كلُّ ريح
تسافر أعينهم
في خرائط كلّ اللّغات
إلى أن تسكن
صمت الغسق
عليك الغَمام
يا موعداً نافراً
كغزال وحيد
عليك الغمام
سقاك الغيث نجمتين

ئزمولن

أر كّرزن ووسّان ف ئكنزي
ئكلان
أرا أكّان ئواسْف أماينو
أماكورن تويركا تاقبورت

ندُوب

تشُقّ الحوادث فوق الجبين
وِشاحاً
وتُهدي إلى كلّ يوم جديد
بقية حُلم قديم

الحرف مرآتي .. وهذا الكون غاباتي

الحسين القمري

1) الحرف .. مرآتي
ركبت البحر
ثم.. رميت.. مرساتي
توارى الأفق
لاسفن، ولاقمر، يبدد
وحشة.. المستنقع.. الآتي

2)
الحرف مرآتي
نهضت صباح أمس
وفي يدي
أبدية عمياء
أسكبها على نخلي.. وواحاتي
واشعل نارها حينا
وأطفئها، وانشرها، واطويها
وانكر ما تبقى
من حديث العمر في أعقابها
تلهو به الأيام
اقتلها واحييها
وادفعها فتسحبني
إلى صحراء.. خطواتي
وتسرق من هواي العشق / عين الروح
حين يهل.. ميقاتي

3)
الحرف.. مرآتي

فأين دفاتر الأيام
أترك عندها«الفي وبائي»
مرصدي لاقيس جزر الوقت في بحري
واقبض من خلال الموج
معنى الروح في ملكوت ذاتي

4)

الحرف.. مرآتي
يئن الكون في قلبي
وتحملني رؤى ارضية
لأفتت الصخر العنيد
بمفردات من بهاء الحرف.. والانواء
في كينونتي
وأقول للبحر استحل حبرا
وللاقلام كوني رؤيتي
أمنحك فاكهتي واسلابي
واسكن بين محبرتي
واوراقي.. وممحاتي

5)

الحرف.. مرآتي
رأيت جحافل الماضي
تقود مراكب الظلمات
نحو مرافىء الأمال
تحترق البساتين البعيدة
عن عيون المخبرين
فهل تعود قبائل الموتى
ويذبل لون أوقاتي ؟

6)

الحرف.. مرآتي

سألت خرائط الروح
انشغلت بغيمها زمنا
وآخيت الضباب
سنين ثم ألفت.. ملهاتي

7)

الحرف.. منسأتي.. ومرآتي
وللملكوت طعم في مرايا الكائنات
موشح ببدائع الأقمار
موسيقى سماء لروح.. ريحان
وللملكوت أضواء
تميل بها مساحات من الياقوت
تحرسهن أسماء.. وأعيان
وللأشجار في ملكوتها العلوي.. مرجان
فهل تترفق الأحوال بي
فأرى بعيني
وجه مولاتي ؟

8)

الحرف مرآتي
حمام زاجل.. يهوي شغاف الورد
ريح الياسمين
أتى.. يحلق في المدى
فتن الصبايا
حين اومأ للصدى
فكأنما مزج المحبة.. والردى
وكأنما ولدت عذارى الأبجدية
من رياحين الروابي.. والندى
ورفيف أجنحة.. تداعب لون فرشاتي

9)

الحرف مرآتي

هواء شاهق
وغد يلاعب ظل ماء
أرخبيل نضارة في الفجر يرمقها غزال
وتمائمي حين اتبعت طريقها الكوني
يخدعني.. الخيال
أو توأم.. لحدائقي
وشقيق .. أورادي

10)

الحرف .. مرآتي
دعتني نجمة
لتبادل الأسرار عن مجرى الليالي
فاعتذرت
وفي الطريق سمعت
قهقهة السواقي.. والعنادل
في مراعيها
وفي صمت العرائش.. والاعالي

11)

الحرف .. مرآتي
سحاب جامح
وهبوب ازمنة
تلاحقها خطاي
فأنتشي حينا
وحينا لا تطاوعني رؤاي
ولا يهز اللحن
اغصاني
ويغمس في مداد الكون
غاباتي

12)

الحرف .. مرآتي

سُلالات من الفرح البرىء
تضم أجنحتي
فأبحث في ينابيعي
عن الرؤيا
وعن زمن انقلابي
فالعصافير التي مرت
تؤجج ريحها
دنيا انكساراتي

13)
الحرف .. مرآتي
سهوب في مسارات الخزامى
كنت أوغل في مداها
استظل بما تبقى
من حداء العاشقين
ومن اباريق الأجنحة.. والندامى
ذاهلات عن مزامرها
طيور لم تطف أغوار حالاتي

14)
الحرف .. مرآتي
فراشات تحلق في خمائلها
فتتبعها الحكايات الطرية والظنون
افلا تكون حكايتي
عن فتنة الأصداء
فاتحة الجنون
ويكون أقصى الشعر
قنديلا يقود إلى متاهاتي
ويقدح نجمها الدُّري
مشكاتي

حروف العنفوان

سعيد سمعلي

(إلى محمد بنيس الشاعر والإنسان)

لَمْلِمِ الشِّعْرَ إلى أن
يَسْتَكين في رحاب الشِّعر
أو أن يتوارى
في نظام الملكوت
هكذا الدَّأبُ، وتلك الغيمة الوردية
بعد ما سَحَّتْ وفاض مَشْجُها
أينعت أزهارها في دهشة الروح
وفي قلب الطفولة
إننا نعلن الحب احتفاء
بِالتَّهالِيل، وإنْشادِ المواجيدِ
نذوب فرحا مثل الدّجى
في شرفات الفجر
مثل النار في كأس السُّلافه
سَبَقَتْنِي أفراحي
وَتَجاذَبَتْنِي على وَقْع التَّماهِي
فالتمست ظمأ الأفْراسِ
فِي طَيِّ الخُرافَة
دونَك زهو الفراش في القصيدِ
وطنين النَّحْل في هَمْس الكلام
صَاحِبِي

إنَّ سُمَّ الشِّعر
أقوى من ذُعافِ الأفعوان(*)
فيه سر اللَّوْحِ والْبَوْحِ
وفِي البدء وأَللاَّمُنْتَهَى
وحروف العنفوان
صاحبِي، هَاشَجَرُ النَّارِ
لَوى أغصانُه
خَبَّأَ الظل النحيف تحته
ثم مشى
رَكِبَ الماءَ وأَسْرَى
هذه أوراق حُلْمِي
وَيَراعُ الرِّيشِ مَخْفوفٌ بأُصناف الطيور
أَتَعاطى هجرتي للقادمين
من متون الليل والخيل
وبيداء الصباحْ
مثلما
تستريح الشمس
من أطْمارهَا
عند الرواحْ.

سطات 1999

(*) هذا المقطع إيحائي من قول أبي تمام
سقته ذعافا عادة الدهر فيهم   وسم الليالي فوق سم السوائد

مقهى للحب فقط

بوجمعة العوفي

(مهداة الى عبده وازن، تأكيدا لحقه في حديقة الحواس)

قُبلة الانصراف

في المقهى المفتوح،
وبلباس الواجب
يبادل هذا السجّان عشيقتَه
قُبلة الانصراف،
غير مكترثيْن تماما
حتى بما لا تتسع له بينهما
طاولة الحب،
فكرتُ مليا
فيما يجعل هذا المشهد معتادا
أكثر من أي شريط للقتل
وقلتُ :
ربما تكون القُبلة
هي ما سوف يحرر هذا العاشق
من بذلته ؟

فــراغ

بعد كل انصراف،
يُخلِّف العشاق وراءهم

مايشبه صمت الأبدية،
وهذا الفراغ الذي يلفني
ماسببه ؟
هكذا هي الأمكنة
حين يغادرها العشاق
تبدو دائما
موحشة وفارغة

حـالــة

طالما فكرتُ
بسيرة ذلك الرجل الذي
يأتي وحيدا
إلى نفس المقهى
وفي نفس الموعد
ثم يغادرها حتى قبل
أن تلمس شفتاه قهوته السوداء
ربّماظَفِر الرجل
يوما ما
بعشيقة ليست له ؟

ارتقــاء

علمني الحب
في أمكنة غير مرئية بالمرة
أن أجالس ألفتها البعيدة،
أن أجهِّر صوتها بالحواس،
وهذا الفضاء الذي
يشغلني :
جنة

أم مقهى ؟
ذلك
ما تصبو العين
ءالى الارتقاء ءاليه !

قوة الأمكنة

قليلا
ما ينتشر العشاق على هذا
الخواء الذي
تُنتجه الأمكنة من حولهم
لحظة اللقاءات الطرية
المحفوفة دائما
باحتمال المباغتة
أو بياضات في الكلام،
ثمة شيء من الريبة
يجرح خلوة هذين العشقين
والمكان الذي يشتهيانه
يفرز قوته الخالصة،
نفس القوة
تدفعني الآن
ءالى المزيد من المداعبة !

اقتراب

أخيرا
اقتربتُ من السر الذي
يجعل من هذا المكان
أكثر من مرفإ للنزوات العابرة :
مقهى للحب فقط،

ذلك أنه
يمنح اللحظة
أكثر من ءامكانية
للالتباس !

عشق الكتاب وسرقته

محمد بوبكري

«خير تعريف للكتاب في نظري أنه عمل من أعمال السحر، تخرج منه أشباح وصور، لتحرك كوامن النفوس وتغير قلوب البشر».

أناتول فرانس

— 1 —

لقد احتل الكتاب مكانة مرموقة في جميع العصور فقد كان محط اهتمام الكهنة وخدام المعابد والفقهاء والأمراء والزعماء، وهو أداة للتثقيف والتربية يحتفي به طلاب العلم. فهذا «كسرى أنوشروان» يسمع بخبر وجود كتاب «كليلة ودمنة» في خزانة «الهند»، ولم يرتح له بال، إلا بعد أن أوفد أحد مساعديه إلى هذه البلاد قصد سحبه من خزانتها والإتيان به إلى خزانة «فارس». وقال «المهلب» لأبنائه : يابني إذا ذهبتم إلى الأسواق فلا تقفوا إلا على من يبيع السلاح أو الكتب. ووصف الجاحظ «محمد بن إسحاق» أمير بغداد يوم دخل عليه في خزانته ووجده جالسا منفردا بين الكتب والمخطوطات، فقال : ما رأيت أهيب منه في تلك الحال. وهذا المتنبي يعلن أن خير جليس كتاب. وهذان أميران من أمراء الغرب أبرما اتفاقية بينهما، فاشترط فيها أحدهما على الآخر منحه مخطوطا من مخطوطات المؤرخ «تيت ليف». ويرى مارسيل بروست Proust أن الكتاب أفضل من الصديق وأنفع من حديث الحكماء. (رجب البنا، 1998). ويقول شوقي في مطلع إحدى قصائده :

أنا من بدل بالكتب الصحابا   لم أجد لي وافيا إلا الكتابا

ويروي أحد المهتمين بتاريخ المغرب أنه كان في حوزة أحد أهل «فاس» نسخة وحيدة من كتاب معين؛ فبخل بها على علماء القرويين. وطلب هؤلاء تدخل

قاضي المدينة. فدرس هذا الأخير هذه النازلة، وقضى بإجبار صاحب الكتاب على تسليمهم النسخة التي يمتلكها قصد نسخها، وذلك مقابل مبلغ مالي. وهكذا قام علماء القرويين بدفع هذا المبلغ المالي إلى صاحب الكتاب، ثم نسخوه وأرجعوه إليه.

— 2 —

تغمر العالم المحيط بنا بلادة مبهمة، كما أنه يفرض علينا واجبات خالية من الحماس والحيوية ولا روح فيها... وإذا كانت القراءة هروبا من هذا العالم الثقيل، فإنها تخلصنا من تفاهتنا الخاصة، كما أنه هروب نحو ما هو لذيذ وحقيقي. إنها تكسر حواجز الواقع وتمكننا ملاقاة أشخاص من إبداع الأدباء والشعراء وصنع خيالهم، أشخاص يجسدون قيما ومعان ومسلكيات فريدة تداعب خيالنا وتلهب عواطفنا وتشرح نفسيات وتفسر مواقف وتصور ما لا يحصى من فئات البشر. وهكذا تعد القراءة لقاء حميما مع مختلف الناس لا يراهم القارىء إلا بعيون الحروف والكلمات، فينصت إلى أحاديثهم، ويغوص في أغوارهم، ويحس بأدق مشاعرهم... ولولا الكتاب ما كان هناك تواصل بين البشر عبر الأزمنة والمسافات، ولا كان هناك تعليم ولا تعلم. ولولا القراءة والكتابة ما كان التاريخ ولا كان التقدم ولا كانت المدنية...

وتمكننا الكتب من السفر في عوالم الحدس والخيال والرؤية والجمال... حيث نعانق لغات وأفكار ونلتقي أشخاصا ونواجه أوضاعا... تدفعنا إلى التفكير والتخييل، الشيء الذي يدخلنا في تفاعل معها يجعلنا نصير أكثر نموا وأكثر قوة مما كنا عليه قبل الإقدام على خوض غمار قراءتها. وينزعنا الأدب من عالمنا السخيف، بل يحررنا منه من خلال مساعدتنا على التخلص من أغلاله والنفاذ إلى معنى الحياة. ويمنحنا الأدب طرقا متعددة نحو الحب والحياة الحرة واكتشاف ما هو جميل معرفة والتلذذ به. وتمكننا الكتب من إدراك مفاهيم الزمان والمكان والماضي والقدرة على التعامل معها. إنها تربطنا بالبشر وإنجازاتهم الرائعة، كما أنها تساعدنا على إدراك سر الوجود وكل ما يفتقر إليه العالم المتواضع الذي يحاصرنا. فالقراءة هي خروج الذات من ذاتها، حيث نتخلص من كل الغيوم التي تحجب عنا حقيقتنا

وحقيقة عالمنا، كما نستطيع التأمل في ذاتنا من خلال أنماط تفكير الآخر وأنواع كتابته، وكل ما يفكر فيه ويكتبه. وهذا ما يقتضي محو ذاتنا الخاصة، وذلك «من أجل محبة كل الناس وكل شيء» على حد تعبير جوته (Danièle Sallenave, 1991) .Goethe

إن الكتاب هو ما يجعلني أتواصل مع ذاتي ومع الآخرين، مع المؤلفات والفكر، مع الأحياء والأموات، مع الإنسانية والعالم. والكتب هي الاسم الآخر لعملية أنسنة الإنسان؛ إذ لا يولد الإنسان إنسانا، ولكنه يصير كذلك. والفصل بين الناس عن طريق حرمان أغلبيتهم الساحقة من الكتب هو ظاهرة لا يمكن تحملها فلسفيا وسياسيا. فهي تفصل بين الإنسان وذاته، وبينه وبين العالم. وحسب سقراط، فالذي يعيش بدون كتب هو كالجاهل الذي لا يعرف أنه لا يعرف. أما الذي يعيش مع الكتب ويعاشرها فهو الذي يعرف قيمة تلك الأشياء التي يعيش بها وحرم منها الآخرون. فما ينقص الحياة العادية والمبتذلة هو الكتب، أي الفكر والحلم ومعرفة العالم والتجربة الغنية والواسعة. فليس المال والنجاح والإنجاز الاجتماعي... هو ما يفرق بين الناس جذريا، وإنما القراءة كذلك. فغياب الكتب عن الحياة اليومية يفرق بين الأفراد ويقيم هوة خطيرة فاصلة بينهم، وهذا النوع من الهوة هو أشد خطورة، بل إنه يجعل الأنواع الأخرى من الفوارق أكثر استفحالا.

القراءة دون غيرها هي ما يمنح الفرد أكثر من حياة واحدة في مدى عمر الإنسان الواحد، إذ أنها تزيد هذه الحياة من حيث العمق، وإن كانت لا تطيلها بمقادير الحساب. فإذا لاقيت بفكرتك فكرة أخرى، تصبح الفكرة بهذا التلاقي مئات من الفكر في القوة والعمق والامتداد، ويسري الشيء نفسه على الشعور والخيال (عباس محمود العقاد).

يسري على الحياة «بدون كتب» ما كتبه نيتشه في رسالته المؤرخة بـ 15 يناير 1880 الموجهة إلى Heinrich kostelitz «الحياة بدون موسيقى خطر وإرهاق، ومنفى». تتضمن هذه القولة معاناة تجعلنا نستنتج أنه يجب ألا ننسى أبدا أن اللامساواة الثقافية أو اللامساواة أمام الكتب، ليست ظلما كباقي أنواع الظلم، وإنما هي وجع ومعاناة. فليس الوجع والمعاناة مجرد مسألة سوسيولوجية أو سياسية

فقط، وإنما هما مسألة فلسفية كذلك. فالحياة بدون كتب، حسب نيتشه، هي حياة مقفرة وموحشة. إنها حياة الانفصال والعزلة، حياة الخطأ. فهي خالية من الاستعداد والحماس والاندفاع والإبداع. إنها الموت في الحياة والحياة في الموت. إن الحياة مع الموت نقيض العياء، ولا تعني الراحة، إنها الفعل والتخييل والتفكير. فمعاشرة الكتب هي الإبداع والقوة. وتنزع الكتب والفنون الوجود وتنقده من الضجر والسأم والرتابة وحتى من التسلية واللهو. وليست الثقافة والفنون والآداب مجرد متعة ووسيلة لملء الفراغ، بل إنها تجربة الحياة، القادرة على تغيير الذي يعيشها. يقول كافكا : يجب أن يكون الكتاب فأسا تكسر البحر الجامد الموجود في أعماقنا» (Danièle Sallenave, 1991).

— 3 —

كلما فكرت في تغيير مقر سكناي، وإلا ووجدت نفسي في حيرة مما يمكن فعله بركام الكتب الذي يحتل شقتي. إنني أعرف كتبي بألوانها وأحجامها وكذا من خلال خط عناوينها والرسوم واللوحات الموجودة فوق غلافها أو على صفحاتها... ويمكن أن أتحدث عن ذلك بكل دقة، لكن لماذا أحتفظ بها رغم أنني أعرف أن هناك احتمالا ضعيفا لإعادة قراءتها كلها ؟ بل إنني كلما تخلصت من كتاب معين إلا وتبين في الأيام القليلة الموالية أن في نفسي حاجة إليه. ومن ثم أنطلق في عملية استرجاعه، حيث إن الكتاب لا ينضب معينه. إنني مقتنع أنني أجد دائما في أغلب الكتب التي أقتنيها ما يفيدني، بل قليلة هي الكتب غير المفيدة. فلا يشتري الإنسان الكتب ولا يسمح لها بالإقامة معه في منزله بدون سبب. ويكمن سبب ذلك في محبتنا لها بشراهة مثيرة. وقد تكون الغاية من ذلك فائدة آنية أم مستقبلة. ولهذا نحن نحتفظ بكتبنا. كما أنني كلما رجعت إلى الكتب التي سبق أن قرأتها، إلا واكتشفت فيها معان جديدة، كم أجد فيها أثر للقارىء الذي كنته عند بداية معاشرتي لها. وتذكرني كتبي بأشخاص سبق أن عاشرتهم وأفكار ومواقف كنت أتصرف على أساسها، بل بأشياء كنت قد أنجزتها أو لم أستطع إنجازها. إنها تحمل تعليقاتي عليها، كما أنني أجد بها تذاكر القطار والحافلة... أضف إلى ذلك أنها تذكرني بالمقاهي التي كنت أتردد عليها والأشخاص الذين

أوحوا لي بقراءتها وكذا بالتعليقات التي كتبت حولها في مختلف الصحف والمجلات، وردود فعلي على ذلك كله...

ويمكن أن تفصل الظروف بيني وبين بعض كتبي، وأقتني نسخا جديدة منها، وذلك من أجل محاربة الفراغ الذي تتركه في نفسي من خلال ربط علاقة جديدة بها. لكن هذا لا يعوض خسارتي، حيث كلما فارقتني كتبي، إلا وأحس أن شيئا قد مات بفقداني لجزء من عالمي الخاص، جزء من حميميتي. فكلما فقدت كتابا إلا وأحس بالحنين إليه، حيث يعد ضياعه مني ضياعا لذاكرتي، وفي ذلك ضياع جزء مني. وبقدر ما يضيع مني كتاب، بقدر ما أتشبث بكل كتبي تفاديا لفقدان ذكرياتي وماضي الشخصي...

— 4 —

يمكن لدارس تاريخ الخزانات أن يلاحظ أن كتبها كانت تتعرض للسرقة من قبل الأفراد والجماعات. فقد كتب لاورانس طومبسون Lawrence Thompson أن «تاريخ سرقة الخزانات يرجع إلى أصل الخزانات ذاتها في أوروبا الغربية. ويمكن بالتأكيد أن نجد آثارا لذلك في تاريخ الخزانات اليونانية والشرقية، حيث كانت الخزانات الرومانية الكبيرة متكونة في أغلبها من مجلدات يونانية سبق للرومان أن نهبوها من اليونان. فقد قاموا بالاستيلاء على محتويات الخزانة الملكية لماسيدوان Bibliothèque de la Macédoine وخزانة ميتريدات Mithridate وخزانة ملك القنطرة Roi du Pont وخزانة أبيليكون دو طيوس Apellicon de Téos (التي استفاد منها سيسيرون لاحقا) ورحلوا كافة مجلداتها إلى التراب الروماني. ولم تسلم القرون المسيحية الأولى من سرقة الكتب، حيث قام الراهب القبطي باكوميوس Pachmius بإنشاء خزانة في ديره بتابنيسسي Tabennissi بمصر في العقود الأولى من القرن الثالث، لكنه كان يقوم كل مساء بعد كتبه ليتأكد أنها أعيدت إلى أمكنتها. وقد قام الفيكينج Vikings خلال هجماتهم على إنجلترا الأنجلو ساكسونية بسرقة مخطوطات مزخرفة بالذهب التي كان يمتلكها الرهبان، وذلك، بدون شك، طمعا في الذهب الذي كانت مجلدة به. لكن أحد أثمن هذه المجلدات Le Codex Aureus قد أعيد إلى أصحابه مقابل مبلغ مالي، حيث لم يتمكن

اللصوص من إيجاد مقتنيا له. وقد كان ينظر إلى لصوص الكتب بكونهم مصيبة في كل من القرون الوسطى وعصر النهضة؛ ففي سنة 1752 أصدر البابا بونوا الرابع عشر Benoit XIV قرارا بفصلهم عن جماعة المؤمنين (Manguel. 1998).

وصدرت تهديدات أخرى للصوص الخزانات من قبل جهات غير دينية، مثل هذا الإنذار المكتوب على أحد الكتب الجميلة لعصر النهضة :

انظر، إن اسم سيدي مكتوب أعلاه
حذار إذن من أن تسرقني؛
فإذا سرقتني سريعا،
فإن عنقك... هو الذي سيدفع الثمن.
انظر إلى الأسفل وسترى
صورة مشنقة؛
حذار الآن إذن
من الصعود إلى هذه الشجرة ! (Manguel, 1998).

وكمثال آخر، يمكن سوق هذا الكلام المنقوش في خزانة دير سان بيدرو ببرشلونة :

«إن كل من سرق كتابا أو استعاره ولم يرجعه إلى صاحبه، فليتحول هذا الكتاب المسروق وهو في يده إلى أفعى تلسعه. وليضربه الشلل، ولتنفجر كافة أعضائه. وليطل ألمه ومعاناته، وليطلب العفو وهو يبكي، ولتدم عذاباته حتى فنائه. وباسم الدود الذي لا يفنى، فلتنهش الديدان أحشاءه. وعندما يأتي يوم عقابه الأخير، فليتلفه لهيب جهنم إلى الأبد» (Manguel, 1988).

حكى لي الأستاذ محمد الإسماعيلي المكناسي أن المؤرخ المغربي عبد الرحمان بن زيدان صاحب «إتحاف أعلام الناس» كان يستعين بالطلبة المكناسيين، الذين يدرسون بالمعهد الإسلامي بمكناس وبجامعة القرويين بفاس، على استنساخ الكتب وتنظيم خزانته. وقد كان يكرمهم، لكنه شديد التخوف من أن تسرق منه كتبه، الشيء الذي جعله لا يسمح لهم بمغادرة خزانته إلا بعد التأكد من أنهم لم يأخذوا معهم أي كتاب أو مخطوط.

وقد كان أحد ولاة عهد فرنسا في أواخر القرون الوسطى مولعا بقراءة الكتب. وكانت أمه الوصية عليها لا ترغب في تسلمه الملك، الأمر الذي دفعها إلى التآمر عليه لصالح عشيقها. وهكذا جاءته بمخطوط إيطالي أفرغت عليه سما. فأقبل الأمير على قراءته بنهم أدى إلى وفاته من جراء وضع يده في فمه خلال تصفحه للمخطوط.

وقد قام الاستعمار الغربي بنهب كتب ومخطوطات البلاد المستعمرة، وكمثال على ذلك، فقد أقدم الجيش الفرنسي بإفراغ الخزانة المغربية من كتبها ومخطوطاتها قبل الاستقلال. الأمر الذي مكنهم من نهب ذاكرة المغرب.

ومع ذلك، فلم تستطع أية لعنة أن تحول دون تشجيع هؤلاء القراء العاشقين، الذين قرروا امتلاك كتاب معين. إن الرغبة في امتلاك كتاب دون الآخرين هي شهوة لا مثيل لها. ويعترف شارل لامب Charles Lamb «أننا نقرأ جيدا الكتاب الذي نمتلكه، والذي نعرفه منذ أمد بعيد، حيث نعرف طوبوغرافية البقع التي تلطخه وكذا صفحاته المثنية، كما يمكننا أن نعثر فيه على أثر قراءة بهيجة سبق أن قمنا بها له وتخللها تناول الفطائر المزبودة. إن القراءة كما يرى نيتشه هي «فن الاجترار الذي لا تجيده البقرة»، الشيء الذي يتطلب معاشرة طويلة للكتاب.

يقيم فعل القراءة علاقة حميمة ومادية مع الكتب، إذ تشارك فيها كافة الحواس، حيث تلتقط العيون الكلمات من الصفحات، وتردد الآذان رنة ما نقرأه، ويقوم الأنف باستنشاق الرائحة المألوفة للورق واللصاق والحبر، وتقوم اليد بمداعبة الصفحة الخشنة أو الناعمة وكذا ملامسة الغلاف اللين أوالصلب. وقد تتدخل أحيانا حاسة الذوق عندما يلمس القارىء لسانه بيده وهو يتصفح كتابه (وهكذا يسمم القاتل ضحاياه في رواية «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو) (Manguel, 1998). إن القليل من القراء يميلون إلى المشاركة في كل هذا، لكن إذا كان الكتاب الذي يتمنون امتلاكه هو في ملكية إنسان آخر، فتكون قوانين الملكية أيضا صعبة الاحترام كما هو الشأن بالنسبة لقوانين الوفاء في مجال الحب. وإضافة إلى ذلك، تصبح أحيانا الملكية المادية للكتاب مرادفا للإحساس بالإدراك الفكري له؛ فقد نصل إلى الاعتقاد في أن الكتب التي نمتلكها هي الكتب التي نعرفها، وكأن إلقاء نظرة على الكتب الموجودة على رفوف خزانتنا، تجعلنا نحس أنها مستعدة للتحدث

إلينا وحدنا من خلال قيامنا بأبسط عملية قلب إحدى صفحاتها، كما أننا نرى في ذلك أنها تسمح لنا بقول : «إنني أمتلك كل هذا»، حيث إن مجرد حضورها في خزانتنا هو دليل كاف على أننا مشبعون بحكمتها، بدون أن نبذل جهدا لمعرفة فعلية لمضمونها.

واليوم، ورغم توفر طبعات عديدة لنفس الكتاب وكذا آلاف النسخ منه، فإنني أعرف أن النسخة التي أمتلكها هي وحدها التي ستصير الكتاب بالنسبة إلي. فقد لطخته بمختلف البقع، كما أنه يحمل تعليقاتي التي كتبتها عليها في زمن ومكان معينين، الشيء الذي جعله عبارة عن مخطوط ذا قيمة لا تقدر. يمكننا أن نرفض نهب الخزانات ونشل كتبها، لكن يجب أن نتقبل الرغبة الطبيعية في امتلاك الكتاب من قبل الإنسان النزيه.

المراجع :

1 — Alberto Manguel, Une histoire de la lecture, Actes Sud, 1998

2 — Danièle Sallenave, Le don des morts, Gallimard, 1998

3 — رجب البنا، لماذا نقرأ ؟ دار المعارف، القاهرة، 1998.

بمناسبة ولوج ترقيم الأدب المغربي
في أبجد الألفية الثالثة وبجدتها
اطمئنوا يا أدباء المغرب، وسلاما ملهما وأمنا

محمد الصباغ

في لحظةٍ، دهشةٍ، رغبةٍ، ذهولةٍ مرهبةٍ مرعبةٍ : وثوباً على مطية، راحِلَةٍ، ماهدةٍ ممهدةٍ بالأضغاث والأحلام، في اتجاه «وادي عبقر»، لمداراة، وملاطفة، واستدراج ساكنيه من أبالسة وشياطين : «غَيَلانْ»، و«سُعَالَى»، و«هَوْجَلْ» و«هَوْيَر»، و... عساهم يبوحون بِخِبْء ومكنون طوياتهم الموغِلَة في همزات موحياتهم الهاجسة بعبقرياتها في مشاعر ووجدانيات الشعراء والأدباء والمبدعين كافة ـــ بما تطنوا به من إبليسيات، أفانين حارقات ذاهلات، لحماية الإبداع المغربي من التزلُّج على فهاهة الركاكة غِبّ ولوجه في سَم الألفية الثالثة.

* * *

فلم تكد الرَّاحلةُ تبلغ شأوها، وهي على مقربةٍ، مُهلةٍ غناء، من «وادي عبقر»، حتى سمعت عَزيفاً(*) صِداحاً، مساحراً، مبيناً، آتياً من بعض شياطينه وعفاريته، من «سُعَالَى»، و«هَوْبر»، و«غَيلان»، هؤلاء الثلاثة الموحين المتخصصين وحدهم في إلهام المبدعين المغاربة، وهذا ما سمعت من ذلك العزيف :

ـــ نحن الأبالسة الشياطين، المنحدرين من سلالات «وادي عبقر» حماة الأدب المغربي وإبداعاته ـــ كُنّا على بيّنة سابقةٍ بتحولات، وتقلبات، ومجريات، جميع مظاهر الحياة الكونية، المرئية وغير المرئية، المحسوسة، وغير المحسوسة، وسواها من الهيلوليات الهائمات ـــ تجنَّدنا وتعبأنا بحذف تجلياتنا وغواياتنا، لينساب الأدب

(*) أصوات الجان.

المغربي، بكل منغوماته، ومعروشاته، وتسريحات ألوانه وأنماطه ــ إلى صلب وترائب الثلاثية الألفية : «فِينوساً»، وسيماً، غريداً، ممّرداً، فناناً، عبقرياً، كما أردناه، كما نفخنا فيه من روحنا، من برزخ وطننا «عبقر»، بعدما عقدنا ندوتنا الموسيمة، تلك التي اعتدنا عقدها كلما وُلدت في السماوة نجومٌ، وثريات، جديدة، وكلما تراقصت شهبٌ، ومجرات، ونيازك، للبحث في ملكوت إلهام وإسرار ألغازه وخفاياه، سعياً منا حثيثاً لتلقيح هذا الأدب المغربي وتطويره، بابتداعات، وابتكارات أرجوانيات، انبهارات جديدة، لإرضاع المولودين الجدد ــ المبدعين المغاربة المنتظَرين ــ لبان عبقرية «عبقرنا» الرائعة المشتهاة.

وقد حفلت تلك الرضاعة البليغة، الموحية، السمدعية، بنجاحٍ، نابغ، مِدْرَهٍ، ناجح، عبْر جميع مشارق أنوار الإبداع المغربي، ومنتزهات بحيراته، وشلالاته، وغدرانه، وأفيائه.

فسلام عزيز على الأدب المغربي.

وسلام فائق على ياسمين شعره.

وسلام طروب على أقمار مروياته، ومحكياته، وشهرزادياته، ومستملحاته.

وسلام رونق على تباريح مزخرفاته، وتوشيحات مذهباته.

وسلام لاءلاَء على شطرنجيات فسيفسائه، وتوريقات آهاته، ومرصعات منقوشاته، وقلائد مموهاته وعقبانه.

فلا خوف عليك أيها الإبداع المغربي.

* * *

أما بعد،

فنحن الأبالسة والشياطين والعفاريت كافة، تثبطنًا ــ اتفقنا على أن نلقي الرعب، النفير، النفّاث المستنفر، في رَوْع الكون المعمور، وذلك بإشاعة، بإثارة الجذبة الأجيجية المجنحة خُدعةً في مشاعر خلائقه وأناسمه، نتيجة التصادم، النازف، الداهي. الذي سيلحق بجميع مظاهر الكون والكونيات وفق روزنامة المعادلات الحبرية، والمطابقات «الفيتاغورية»، والنسبيات «الأنِشْتَاينية»، والتنجيمات

«الكَليلية»، فنكسو على رؤوسهم في مرعبةٍ مفزعة، في انتظار الكارثة الرهيبة، بحلول الألفية الثالثة.

* * *

وبينما هؤلاء في هلع نكستهم من الرعب الشامت، إذ بنا، نحن الأبالسة، والشياطين، والعفاريت، والجان، نقرع أنخاب البهجة، والفرحة والسلوى، مشفوعة برنين السخرية اللاهية من بني آدم.

* * *

ومن ثم، عادت الراحلة من «وادي عبقر»، في دهشةٍ جاحظةٍ مما : لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر.

1999/12/21